BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 5 - LUGLIO 1948

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 - 755.591 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (tel. 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 5 - LUGLIO 1948

Lumière

Louis Lumière era per noi il monumento vivo dell'invenzione del cinematografo; come dire colui che, fra i suoi contemporanei, avesse dato al pittore il colore per dipingere, allo scrittore la penna per scrivere: il creatore, dunque, di un nuovo modo di esprimersi, lo scopritore di un mondo di immagini fatte sensibili da un mezzo meccanico che, all'origine, non aveva voluto essere che una machine à refaire la vie. *Anche il greco che aveva segnato sulla terra i lineamenti di un uomo, sui tratti della sua ombra, anche il pastore che aveva suonato su una canna la melodia imitata da un uccello, volevano rifare qualcosa della vita. Ma Lumière aveva fatto molto di piú: la fotografia, cui era già stato dato il movimento, aveva permesso a lui, per primo, di mostrare, durante un normale spettacolo,* la vita come è.

Per arrivare a Giotto c'era voluto un lavoro, svolto da molti, che noi non possiamo immaginare che in parte: anzitutto un altro empirico che riempisse con i colori quell'ombra, di cui parla il Vasari; poi il segno sui muri e sulle terre cotte, quindi i mosaici. Lumière era stato sostenuto, nella sua intrapresa, da un progresso di migliaia di anni. Prima di lui — ultimo passo verso la grande strada bianca dello schermo — il kinetoscope presentato da Edison: "Non è senza emozione — ricordava Auguste Lumière —, che io volgo il mio pensiero alla epoca lontana del kinetoscope di Edison, appena offerto alla pubblica curiosità; epoca in cui mio fratello ed io avevamo notato quanto sarebbe stato interessante poter proiettare sullo schermo e mostrare a un vero e proprio pubblico alcune scene animate riproducenti con fedeltà gli oggetti e i personaggi in movimento".

Poi il segno spiritualmente inerte, perché automatico, tracciato dalla camera cinematografica sulla base della realtà, *è stato riempito di* fantasia *da Méliès, intessuto di vicende dai narratori, divenuto autentico mezzo espressivo coi primi poeti del cinema. Lumière ha affermato: « la mia invenzione non ha alcun avvenire commerciale ». Ma i « maghi » come Fregoli e come Méliès lo hanno subito contraddetto: Canudo, quindi, ha tracciato la prima rudimentale poetica del film, e proprio attorno a lui, nel paese di Lumière, è stata possibile la nascita di un movimento, quello dei Delluc, Dulac, Gance, Epstein, L'Herbier, ecc., che ha portato il film nel dominio dell'arte, della critica, della conoscenza: della cultura, insomma.*

Da allora il cinematografo, questa « officina di immagini », o « di sogni », come l'hanno chiamato, non è piú appartenuto a lui. Come

l'ordine dell'alfabeto, attraverso la infinita varietà dei dialetti, era servito per costruire un linguaggio inimmaginabile da chi aveva fissato le prime lettere, un linguaggio che un giorno avrebbe generato il prodigio di Omero, cosí in tutto il mondo non si è mancato di impiegare questo nuovo strumento di scrittura, secondo il genio d'ogni nazione: i russi della lirica rivoluzionaria, gli svedesi attenti al paesaggio, gli americani fieri dei « pionieri », gli italiani maestri del film « storico »... Ognuna di queste genti ha scritto, con il film, in un modo proprio, e la storia del cinema è venuta sviluppandosi — attraverso le loro esperienze — come storia del linguaggio cinematografico. Poi i russi si sono differenziati dai russi, gli americani dagli americani, gli italiani dagli italiani. Si è parlato di scuole, di movimenti, di cinema puro e impuro. Lumière, di fronte a questo progresso, si sarà domandato cosa c'era rimasto, di suo, in tutta quella ricchezza di accenti.

Ma, come era accaduto all'inventore della stampa, lo storico non ha lusingato Louis Lumière accettandolo come un genio solitario. Nelle fitte pagine dei suoi stessi compatrioti — poniamo nell'Invention du Cinéma del Sadoul — il suo successo del 28 dicembre 1895, al Salon Indien del Grand Café gestito dall'italiano Volpini, a Parigi, nel Boulevard des Capucines (notizie che a chi voglia salutare la nascita del cinema vengono, ora piú che mai, alla memoria) rimane diminuito, contrastato, e comunque ridotto a piú giusti limiti. Quante decine furono gli inventori del cinematografo? Ogni paese ha il suo, e anche l'Italia, se la lenta burocrazia del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio non avesse concesso a Filoteo Alberini soltanto il 2 dicembre 1895 il brevetto, potrebbe forse oggi vantarne uno di piú. Fregoli, poi, che aveva frequentato il laboratorio di Lumière, « maniaco di fotografia » come si dichiarava, ha fatto dire di sé nel Melzi: « Fregoligraf: cinematografo inventato da Fregoli il quale può riprodurre delle vedute di tre metri su quattro, con chiarezza di tutti i particolari ».

Ma il cinema non è nato, come è logico, con la data del brevetto di Lumière, o di chi altro, né il giorno della prima proiezione privata a Lione, né quello in cui Edison, facendo applicare l'occhio al kinetoscope, mostrò — dentro la macchina — alcune immagini in movimento; né ancora presso tutti quei complessi laboratori per cui si renderebbe necessario il ricordo di una lunga serie di nomi sapienti. Il cinema nacque quella sera in cui esso si associò con un pubblico da 35 franchi (uno pro capite), quando, cioè, divenne di fronte agli spettatori fatto cinematografico, ossia sociale, psicologico, economico, estetico infine. Quando divenne spettacolo.

Ora, per tutti noi, Lumière non resterà soltanto (e spesso dimentichiamo che ebbe al suo fianco come collaboratore il fratello Auguste) quegli che ha realizzato « il primo dispositivo cinematico corretto tale da permettere la proiezione, con una luminosità sufficiente, di serie di immagini cinematografiche ».

Di fronte al nome di Lumière, come di Gutenberg, noi — che ci

dilettiamo a penetrare e a scomporre le immagini e le parole che essi hanno permesso di scrivere — potremo dimenticare gli antecedenti vicini e lontani, i nomi di coloro dei quali essi furono o non furono debitori. Ognuno di noi, del resto, deve qualcosa a coloro che l'hanno preceduto. Se non ci fosse stato Giotto vivremmo ancora, forse, nelle caverne. Se non ci fosse stato Orfeo, forse, potremmo scambiare ancora le nostre voci con quelle infinite del creato. Ora il lavoro che Gutenberg e Lumière, e quelli come loro, poterono compiere — e cioè la realtà della stampa e del cinema — ci sembra appunto il lavoro stesso dell'umano progresso. E noi accettiamo i loro nomi come nomi e simboli, di cui l'uomo ha bisogno, per documentare che non è vissuto invano, per riconoscere lo splendore della sua lotta contro le tenebre. Lumière, l'iniziatore dello spettacolo cinematografico, è per noi questo simbolo, e con la sua scomparsa comincia nel cuore dell'umanità la sua vera vita. Come a Prometeo, noi dobbiamo a Lumière un po' della nostra luce. Il suo nome, infatti, pareva già una profezia.

Bianco e Nero

Aspetti del cinema francese contemporaneo

Nel periodo d'oro del cinema francese la critica non aveva, tutto sommato, che una decina di film all'anno da esaminare, per sceglierne poi quattro, o tre, o uno soltanto.

Oggi, come ieri, non ci si occupa, dei film d'uso corrente o di gusto domenicale piú di quanto la critica letteraria si occupi dei romanzi d'appendice. Tuttavia, siccome la nostra arte non può manifestarsi che in virtú di mezzi industriali ed essendo la libertà e persino la semplice possibilità d'esprimersi del cineasta legata a condizioni materiali specialissime, può essere opportuno talvolta esaminare l'aspetto economico della produzione francese nel corso degli ultimi dieci anni.

La "corporazione" si organizza. - Dieci anni fa il cinema francese era quello di Renoir, di Clair, di Feyder, di Duvivier, di Carné. Oggi, l'influenza e la stessa attività di questi grandi artisti sono ancora importanti; ma « i grandi » hanno piú o meno ceduto il posto ai loro subalterni, non fosse altro perché i primi quattro dei suddetti « grandi » avevano lasciato la Francia al momento dell'occupazione tedesca.

Avvenuta l'occupazione, la produzione si fermò. Ciascuno ripiegò su sé stesso, rifletté, sognò; e le speranze degli uni e i timori degli altri ebbero quale conseguenza un certo fermento favorevole a un rinnovamento.

Poiché la legge *panem et circenses* rimane valida sotto qualsiasi regime, il governo di Vichy ottenne al piú presto l'autorizzazione di rianimare, in limiti del resto abbastanza larghi, un'industria di cosí primaria necessità. Fu nominato un Direttore Generale della Cinematografia, costituita una Corporazione del cinema i cui metodi di controllo e la organizzazione amministrativa furono approvati sia dai filo-fascisti che dai filo-marxisti. Dal novembre 1940 al giugno 1944 il consumo di corrente elettrica, di pellicola, di legno da costruzione, di vernice, di stoffe, ecc., venne ridotto a poco a poco in proporzioni tali che creatori ed esecutori dovettero incessantemente fare appello alle loro riserve di fantasia, d'ingegnosità, anzi di malizia.

Non è vero che si siano girati film all'insaputa delle autorità. *Pontcarral* (1943), preteso film antibritannico, diventò poi un falso film antitedesco. Ma è interessante notare come Jacques Becker e Ro-

bert Bresson siano ricorsi ai soggetti piú staccati dalle contingenze del momento; in quel tempo, negli studi come altrove, la corrente elettrica era fornita solo di notte e il frastuono delle battaglie di Normandia si avvicinava di giorno in giorno (primavera 1944).

Falbalas di Becker e *Les Dames du Bois de Boulogne* di Bresson, benché opere minori, perché frutto di mera esperienza, sono tuttavia i film piú significativi d'una ricerca di stile ultra-spettacolare, di una espressione personale dell'autore che agisce non tanto come regista di una azione alla quale assiste ma in quanto creatore del suo film « dal di dentro ». Prima della proiezione reale della pellicola sullo schermo, c'è stata qui una proiezione dell'immaginazione sulla pellicola attraverso le tappe normali della lavorazione: sceneggiatura, prove, riprese, montaggio, missaggio. Non si tratta di pretendere che questi film abbiano rivoluzionato l'arte cinematografica, ma nell'evoluzione fatale ed anarchica del cinema essi segnano una tappa paragonabile a quella dei primi film di Orson Welles da una parte e dai film di Rossellini dall'altra. Ora, né Bresson né Becker avevano visto *Citizen Kane*, né Welles aveva visto *La Règle du jeu*, l'ultimo film diretto da Renoir in Francia (1939) e il piú importante da studiare per la sua influenza sul giovane cinema francese.

Prima di occuparci di quest'opera e di quanto essa porta di nuovo, dobbiamo completare l'esame delle circostanze psicologiche che influirono sulla produzione francese durante l'occupazione tedesca.

Fortunato influsso di tristi circostanze. – Dal giorno in cui a Parigi ci si è rimessi a far film, si è smesso di farli secondo i metodi precedenti e, per cominciare, approfittando dell'intelligenza (o della indifferenza, o della scempiaggine...) dei nuovi produttori, si son cambiati i soggetti. La censura era pochissimo severa e il posto di Direttore Generale della Cinematografia fu occupato, per quasi tutto il periodo, da una persona degna della massima stima e la cui abilità, con l'ausilio della buona volontà e della volontà di tutti, ha permesso di realizzare, fra tante difficoltà materiali e politiche, una serie di piccoli miracoli (1).

La censura, dicevamo, era poco rigorosa, ma era evidentemente inutile tentar di portare sullo schermo soggetti patriottici o impostati su problemi attuali. D'altra parte tutti erano d'accordo, tacitamente o no, nell'evitare storie troppo tristi; da cui la fuga verso la fantasia, il fantastico, l'irreale e il passato. Mai furono girati tanti film in costume come nel momento in cui le stoffe pregevoli erano rare. Il fatto è che non si sapeva quanto sarebbe durato il nostro blocco e i finanziatori, preoccupati di trasformare i loro capitali in valori-oro, non avevano certo da temere che i film « storici » cadessero di moda come gli abiti delle dive....

Ma prima di passare ai nuovi venuti, diamo un'occhiata ai vec-

(1) Si tratta di Louis-Emile Galey, architetto, passato poi alla produzione.

chi. L'ultimo film girato da Marcel Carné era *Le Jour se lève*, dramma scaturito dall'asfalto della Parigi 1938 e dal gesso grigio dei muri dei suoi sobborghi. Già egli pensava di realizzare *Fleur de l'âge*, storia di bambini in una casa di correzione, scenario di Jacques Prévert, e finalmente vi mise mano nel 1947, ma fu costretto a rinunciarvi quasi subito. Distogliendo gli occhi dai cieli fuligginosi e dal « fantastico sociale » dei quartieri popolari, egli pensò di portare sullo schermo una fiaba, *La Clé des songes*, tratta da una commedia di Georges Neveux; poi fece fare i modellini di un film che si svolgeva nell'anno 2040, per ritornare infine a Prévert, il quale frattanto aveva scritto la leggenda dei *Visiteurs du soir* (1942).

Jean Grémillon, musicista dotato tra l'altro di un occhio sensuale e avido che assimila la realtà di un ambiente prima di calarvi i suoi personaggi, Grémillon costantemente attaccato alla sostanza reale delle sue immagini, dà un colore insolito e ugualmente fantastico alla costruzione di una grande diga. Lui pure seguendo una vicenda di Prévert, passa con disinvoltura dal « quotidiano » all'insolito per dare un aspetto romantico e un tono di sostenuta violenza ad un dramma deliberatamente staccato dalla banalità della cronaca; ed è *Lumière d'été* (1942).

Una delle figure piú celebri dell'altro dopoguerra e uno dei pionieri piú fecondi dell'epoca dell'avanguardia muta, Marcel L'Herbier, condannato a poco a poco ai melodrammi per grandi dive, afferrò a volo un soggetto di Louis Chavance tinto di un surrealismo di qualità personalissima e si slanciò in ricerche stilistiche con mezzi tecnici piú che legittimi ma abitualmente dimenticati per pigrizia. Il suo produttore rimase disgraziatamente senza denaro e *La Nuit fantastique*, chiusa in teatro di posa durante i grandi freddi dell'inverno 1941-1942, non fu esattamente il capolavoro che poteva essere.

Intervento di Jean Cocteau. — E finalmente, il piú celebre mago e poeta-prestigiatore del periodo fra le due guerre raccoglie ancora una volta la sua bacchetta per dare il tono della moda nuova: Jean Cocteau ha, nell'arte decadente del nostro tempo, la missione ben definita di impedire alla gente d'addormentarsi nelle formule e di svelare agli artisti le loro qualità piú proprie. Disgraziatamente egli ha portato sullo schermo gli orpelli delle sue farse macabre e il simbolismo sorprendente ma monotono della sua mitologia sessuale. Passata la cinquantina ma piú giovane di tanti giovani ancora assopiti, egli ha disgraziatamente imparato « a far del cinema » dopo aver praticato, e sempre bluffando, tutti gli altri mezzi di espressione. Sullo schermo la sua magía resta fredda, come gli esercizi di un fachiro occidentale lascierebbero indifferente una folla indiana, come — forse — un pittore cinese che non avesse scoperto nei nostri musei che la tecnica della prospettiva, ci farebbe sorridere.

Tuttavia l'influenza di Cocteau non sarà stata inutile al cinema. In sostanza, è meglio non parlare della parte di Cocteau quale sog-

gettista e sceneggiatore in quel monumento funebre che è *L'Eternel retour* e nel *Baron fantôme,* fabbricato nella polvere del magazzino-accessori dell'espressionismo tedesco (benché v'entrasse un raggio di luna, in quel granaio). E *La Belle et la Bête* (1946) rimane un film da ricco amatore e una specie di sfida del dilettante destinata a provocare i tecnici apatici. Cocteau resta l'autore di un solo capolavoro, irritante e pietoso ma di un valore introspettivo pungente e che rischiara di riflessi d'acciaio uno degli abissi dell'animo umano: *Le Sang d'un poète* (1).

Tanto da un punto di vista plastico che grafico, o decorativo, o umano, che da quello pittoresco musicale e dell'immagine sonora, nella sua « scrittura » e nelle numerose suggestioni tecniche, per cosí dire (e cioè sintattiche o prosodiche), questo poema drammatico nel quale tutto era voluto dal suo autore è uno dei film piú plagiati. Cito un esempio fra venti: il cuore che batte come contro la pelle di un tamburo, ripreso, tra altri, da Carné nella scena degli amanti pietrificati alla fine dei *Visiteurs.*

Con tale civetteria e questo modo di solleticare lo spirito del prossimo che gli è riuscito cosí bene, Cocteau, proiettando privatamente *Le Sang d'un poète* nel 1943, diceva ad alcuni amici: « Questo film ha tredici anni e ha già le rughe. E tenete conto che la tecnica del suono allora balbettava appena... ».

Niente di piú falso. Salvo Orson Welles (e Disney, beninteso), nessuno si è mai servito del suono meglio di Cocteau, nel cinema; e se si fa caso alla fotografia di Périnal per *Le Sang d'un poète,* viene il dubbio che lo stesso Périnal saprebbe ancor oggi mettersi cosí bene al servizio dell'ispirazione del poeta. Quanto alla partitura di Georges Auric, essa è, dopo quella di *A nous la liberté,* la migliore che sia mai stata composta per lo schermo.

Consapevolezza del cinema soggettivo. – Che il cinema sia, per forza di cose, un'arte collettiva, soprattutto perché destinato a diventare la sintesi di tutte le arti, e che il poeta, il creatore, abbia bisogno di lavorare in armonia coi suoi collaboratori, architetto, musicista, operatore, ciò non toglie che il cineasta ideale debba sapere, se non disegnare le piante degli ambienti o scrivere l'accompagnamento musicale, almeno volerli, suggerirli, dettarli; cosí come un regista, sapendo la fotografia che gli serve, la stabilisce, per lasciarla poi eseguire al suo operatore. Al contrario, se lo scenografo costruisce delle scenografie che non sono altro che costruzioni senza alcun valore drammatico, o tecnico, o ritmico; se il costumista fa muovere in esse i suoi costumi non concepiti sui personaggi e sui loro interpreti e solo per essere fotografati nella tale inquadratura e secondo il tal movimento; se il musicista fa la musica solo a film ultimato; se lo scenario è scritto da una persona (o due), poi adattato da un'altra (o

(1) Cfr. *Bianco e Nero.* A. VII, n. 6 (giugno 1943): *Gli intellettuali e il cinema: Jean Cocteau,* a cura di m. v.

sei altre) e ad un'altra ancora passato perché scriva i dialoghi, allo stesso modo con cui si ricama un motivo decorativo su un vestito...; allora si ha quella specie di « cacografonia » che troppo spesso è considerata cinematografica.

E' contro codesta cacografonia che i cineasti francesi hanno combattuto con una ammirevole volontà in questi ultimi anni; e tanto per cominciare, partiti gli anziani, i giovani affermarono con la loro forza personale ciò che noi difendiamo da anni con la penna e un cineasta americano riassume in questa semplice formula: *creativeness cannot be diffused*, la creazione dev'essere opera di uno solo.

Noi non pretendiamo di riinventare il cinema. Ma si tratta di rendersi consapevoli d'uno stato di cose. Nel momento di rimettersi a fare dei film e per molti di farne per la prima volta, coloro che avevano qualcosa da esprimere si dissero pressappoco: « Non vale la pena di ricominciare come prima. Noi vogliamo fare il nostro cinema ».

Dal 1940 in poi, sugli schermi di Parigi, il solo concorrente era il cinema tedesco, ormai mediocre. I film italiani non arrivarono che nel 1942 e né quelli di Blasetti né quelli di De Robertis apportarono rinnovamenti stilistici, nonostante la loro forza lirica, sovrabbondante nell'uno, nuda nell'altro. La mancanza dei film americani fu una cura straordinaria per i nostri cinematografari. I meno buoni ne approfittarono per fare delle brutte copie di Hollywood: caricature che mettevano in luce i difetti della poduzione in serie e della « routine » industriale; i migliori fecero come se fossero soli in un mondo limitato, a fare del cinema; e il rimprovero rivolto ad essi da amici di fuori, di rinchiudersi in uno « studio d'avorio » è a parer nostro un complimento, o per lo meno il riconoscimento di una fortunata circostanza, perché il cinema, sempre cosí pronto a soffocare la sua mano d'artista in quella di commerciante, è forse la sola industria priva di un « ufficio studî e ricerche ». Le esperienze e i provini per nuovi procedimenti artistici costano piú cari al cinema industriale che non il finanziamento di una produzione di grossi film e di film correnti. Si può rimproverare semmai, e sempre per motivi meschini, al cinema francese d'occupazione, una tendenza eccessiva a cadere nella letteratura. Siamo pronti a chiederne scusa, senza alcun disprezzo, ai nostri amici dei paesi sprovvisti di ricchezze letterarie; ma non possiamo che averne una piú chiara coscienza dell'esatto valore di tre anni e mezzo di autarchia artistica, di quaranta e piú mesi d'isolamento che sono stati, alla fin dei conti, piú fruttuosi che nocivi.

Renoir assente e sempre presente. – Il periodo del cinema francese cosiddetto « realista », o, per essere meno vaghi, degli anni intorno al '30, si conclude con *La Règle du jeu*, film di Jean Renoir che sconcertò il pubblico ed anche qualche professionista. Questo film era un punto finale, ma era anche un punto di partenza. Si obbietterà che Renoir incarna il tipo del perfetto regista, che sta in teatro di posa come un pittore nel suo studio, considera cioè il soggetto un

semplice pretesto. Si citerà volentieri una frase, detta a proposito della *Bête humaine*: « Me ne infischio di papà Zola, avevo voglia di giocare al treno ».

Difatti l'*ouverture* ferroviaria della *Bête humaine* è uno dei piú bei pezzi di concerto cinematografico che artisti francesi abbiano mai composto. Da parte mia, l'ho sempre proiettato con successo per illustrare le mie conferenze, in Francia e in diverse città d'Europa, costatando ogni volta l'effetto che questo poema lirico-didattico produce sugli spettatori meno disposti verso il cinema. Ciò deriva in parte dal fatto che il brano staccato dal resto del film risulta alleggerito di ogni necessità aneddotica e di ogni romanzesco sentimentalismo. Resta — ed è il tacito intervento degli « archi » in questo concerto per « locomotiva » tutto ottoni — resta il sentimentalismo di un uomo non soltanto sensuale e sensibile ma intelligente, che ha filtrato ciò che di romanzesco le immagini potevano avere attraverso la propria emozione. Cosí questo pezzo di cinema senza alcun effetto che ricordi la avanguardia di Gance, L'Herbier, Clair, ecc., diventa un pezzo di cinema astratto, composto dall'autore con le immagini come se si trattasse di parole e lievitato, con l'attrezzatura pesante e complicata del cinema, altrettanto liberamente che con una penna.

Insistiamo sul caso Renoir per due ragioni: perché *La Règle du jeu* è un film anticipatore, e perché Renoir, ammirato quasi unanimemente e senza dubbio l'artista piú potente, piú completo e piú vario del cinema francese, è generalmente apprezzato per le sue qualità di « pittore ». I critici analfabeti sono talmente contenti di saperlo figlio di Auguste e di ripetere che la « settima arte » è soprattutto un'arte visiva, confondendo l'atto del vedere con l'effetto intellettuale della visione, che vorrebbero rinchiudere questo creatore e pioniere instancabile in una specie di atelier-teatro di posa dove il pittore-cineasta seguirebbe i capricci del suo temperamento sensuale, ecc. Un giornalista spiritoso ne ricaverebbe un divertente, ibrido *reportage* da zitella eccitata; ma basterà ricordare che Renoir è cosí poco un semplice « direttore d'orchestra », cosí poco un virtuoso della tecnica, che dopo la *Bête humaine* (1938) scrisse egli stesso quella *Règle du jeu* che aveva in testa: soggetto, dialoghi e immagini fusi nel medesimo « spartito ».

Come si è plagiato *Le Sang d'un poète*, cosí si ritrova l'influenza di *L'Age d'or* di Luis Buñuel in molti film francesi (1) degli anni intorno al '30, e non mancano reminiscenze di questo film di reazione barocca, parodia di un humor ardito e nello stesso tempo « saggio critico » pieno di trovate poetiche, in *La Règle du jeu*. Ma tali reminiscenze sono sempre filtrate attraverso l'emozione dell'autore; e in seguito è a Beaumarchais che Renoir dichiara di essersi ispirato ten-

(1) Una prova decisiva della necessità di un « ufficio studi » o « laboratorio d'esperienze », oppure d'una « rivista del cinema » non sulla carta ma sulla pellicola, sta nel fatto che queste due opere, *Le Sang d'un poète* e *L'Age d'or*, sono state girate ambedue nel '30 da un mecenate il cui nome rimase legato, da allora, alla storia del parlato: il visconte Charles de Noailles.

tando di tratteggiare, non senza simpatia, la decomposizione d'un ambiente sociale: quello della borghesia sedicente aristocratica. Questo soggetto è cosí profondamente opera sua ch'egli sente il bisogno d'interpretare, benché cattivo attore, la parte del testimone, diciamo pure del « coro antico », nel suo film, non osando o non ritenendo utile raccontare la sua storia in prima persona, come dovevano fare gli americani poco dopo.

La pellicola si deteriora e opere capitali spariscono nonostante la vigilanza delle cineteche, — ahimé, di fondazione troppo recente. Ma è assurdo giudicare un film secondo la lunghezza dei vestiti delle attrici. A differenza d'una sinfonia che si ricrea piú o meno felicemente ad ogni esecuzione, il film è fissato nella sua forma, perfetta o no, comunque spesso adeguata, e codesta forma talvolta il pubblico non l'afferra nel momento in cui il film appare. Sono note le disavventure della *Carmen* di Georges Bizet, fischiata e ritirata dall'Opéra-comique per dieci anni prima di essere volgarizzata dái caffè-concerto. A un pubblico che conosce i film usciti dopo *La Règle du jeu*, quest'opera che venne considerata di cattiva fattura, disordinata, frammentaria e irritante, parrebbe oggi chiara e d'ingegnosa composizione. E dovremo leggere dieci romanzi sul tema « tra le due guerre » per affermare con altrettanta immediatezza il dramma scelto e condensato da Renoir in due chilometri di film. Unica riserva, tanto per usare di nuovo vocaboli musicali, certe parti indebolite da strumentazioni scadenti, ossia attori che non sono tutti bravi in egual misura. E al cinema « gli attori sono linguaggio ».

Linguaggio e stile. - Certo, al cinema tutto è linguaggio, dall'immagine descrittiva e concreta, generale o dettagliata, al campo illimitato delle immagini in senso proprio, delle giustapposizioni evocatrici (Eisenstein), delle associazioni, dei contrasti, delle metafore, della visione immaginaria e immaginata, della posia scritta con una macchina da presa che può in tal caso prendere — con facile formula — il nome e il ruolo di *caméra-stylo*. E' inutile dire che se i giovani, quando intraprendono la professione, non fossero abbrutiti da consuetudini che prendono il posto di dogmi, essi ruberebbero per comperarsi una macchina da presa e della pellicola in formato ridotto e non girerebbero documentari, né documentari poetici ma poemi, novelle, saggi. Chi scrive è figlio di un creatore di caratteri moderni di stampa ed ha ereditato note, conferenze e corsi di un maestro-tipografo; fui onorato quando mi si chiese di portare a termine il libro che mio padre non aveva finito di scrivere sulla storia e il disegno della lettera. « Un libro? » risposi, « No, un film ». Ma non riuscii a farmi capire. Poco dopo Etienne Lallier realizzava questo piccolo capolavoro, *La Lettre*, che in cinque minuti insegna agli ignoranti tanto quanto la metà dei libri esistenti sull'argomento.

Qualsiasi tesi medica, sociologica, filosofica scritta e non cinematografata, almeno parzialmente, oggi è un'opera morta o incompleta;

in ogni caso è debole e povera rispetto ai mezzi moderni d'espressione. Non esiste esteta, psicologo o metafisico degni di tal nome che non si siano resi conto della rivoluzione artistica, morale e mentale compiuta dal cinema. E giacchè codesto nuovo linguaggio esiste ed ha già modificato lo spirito, i mezzi di conoscenza e i costumi dell'uomo moderno, conviene utilizzarlo nella sua totalità; e sarebbe davvero assurdo dimenticare il linguaggio parlato e l'immagine verbale.

Se è vero che la parola deve avere una parte particolarissima nei film futuri, non sarà certo sopprimendola o togliendole ogni forza che si arriverà ad adottarla, ad armonizzarla, insomma a integrarla nell'insieme dell'opera filmata.

Linguaggio e letteratura. - La parte di un poeta come Jacques Prévert è dunque di primaria importanza nell'evoluzione del cinema francese. Senza di lui, senza i personaggi ch'egli fornisce a Carné, senza le avventure ch'egli ha messo sulla strada di Jean Gabin, di Arletty, di Jules Berry, di Pierre Brasseur, di Louis Salou, di Jean-Louis Barrault, senza il mistico personaggio al quale ha dato le sembianze di Michèle Morgan in *Le Quai des brumes* e in *Remorques*, stella popolare che illuminò le notti di tutta una generazione di spettatori, senza le sue trovate dialogiche (« Meglio questa faccia che niente... » ecc.), senza questa specie di disperazione che non dispera mai dell'amore, il cinema francese non avrebbe lo stesso volto.

Comunque non avremmo avuto probabilmente una dimostrazione del valore qualitativo del tempo cosí efficace come quella offerta nei *Visiteurs du soir*: il « lungo » sogno a occhi aperti delle coppie incantate durante la frazione di secondo che sembra fermare la danza. E non avremmo avuto quel confortevole film-fiume nel quale succede cosí poco: quel poco soltanto che amiamo vedere con comodo, ad ogni modo, ossia tutto quello che può accadere a una donna come Garance (Arletty) in una Parigi brulicante come quella di Balzac (*Les Enfants du paradis*). Comunque, Marcel Carné non sarebbe stato lo stesso Carné, cioè quello di *Jenny*, di *Drôle de drame*, di *Le Jour se lève* ed anche di *Les Portes de la nuit* che si chiudono su un periodo ricco di bellezze che resteranno, anche se per merito di Carné, quelle di Jacques Prévert.

Il suono è cosí cattivo nei due terzi delle sale cinematografiche d'Europa, lo spettatore è cosí passivo e la lingua francese ha talmente perso la sua universalità che l'igiene commerciale vorrebbe che la Camera sindacale francese pagasse Jacques Prévert perché non facesse altro che regalare suggestioni, di cui riterremmo solo ciò che è « azione »... Tuttavia vi è qualcosa di peggio d'un dialogo letterario in un film, ed è un dialogo piatto, idiota e brutto. Per conto nostro, la nostra preferenza va alle parole pure e « perfettamente » utili come quelle quasi dettate a Jean Cocteau da Robert Bresson per le sue *Dames du Bois de Boulogne*. Ma nello stato attuale dell'evoluzione del linguaggio cinematografico, il dialogo migliore è quello scritto dall'autore

stesso, anche se inesperto. Ora saranno le frasi pronunciate dai personaggi nelle circostanze in cui appaiono, come in *Farrebique* di Georges Rouquier e, in maniera diversa, in *Les Dernières vacances* di Roger Leenhardt, due dei rarissimi film rispecchianti aspetti reali, senza realismo, della Francia: una certa società di paesani, una certa società di borghesi provinciali. Ora saranno, con minor discrezione, gli scoppi di voce di Clouzot e gli scorci poetici di Jean Aurenche e Pierre Bost, autentici romanzieri del cinema e autentici cineasti. I due ultimi, sempre uniti, potrebbero realizzare le loro storie se non avessero, ad esempio, la collaborazione di un Claude Autant-Lara.

Se l'attore è linguaggio, quindi, e pure la luce e la scena e la famosa atmosfera (*stimmung*) che dipende dalla fotografia, dall'armonia misteriosa e sottilmente allucinante di particolari che colpiscono attraverso l'occhio e l'orecchio, il cuore e la mente, il sesso e l'intelletto, se tutto ciò è la ricca e preziosa materia del linguaggio dell'uomo di cinema, costui è tuttavia assai meno padrone di tale materia che non il poeta della sua lingua e il pittore dei suoi colori. Certe parole che emanino da un certo viso, sulle onde di una certa voce non hanno lo stesso valore se dette da un altro interprete. Tanto è vero che taluni film già scritti, sceneggiati, non possono essere girati perché mancano determinati attori. Tanto è vero che Gabin ha imposto la sua camminata, le sue maniere, la sua grinta e il suo vocabolario a tutto un periodo di cinema francese, che avrebbe potuto essere dominato da un personaggio come il Gilles di Drieu la Rochelle e cugino del *Rake* inglese, se avessimo avuto un attore del genere di Rex Harrison.

Nel suo *Anna Karenina* muto Greta Garbo ci fece udire parole di angoscia e di passione che non ritrovammo piú nel suo *Anna Karenina* parlato, tuttavia eccellente. A causa della sua necessità di farsi capire, il cinema muto, incompleto com'era, era parlante; i buoni film eccitavano la nostra immaginazione al punto, si può dire, da affascinarci l'udito, dopo averci saturato gli occhi. Esempio famoso: la *Giovanna d'Arco* di Dreyer riusciva a farsi « udire »; ma il peso dell'elemento umano non diminuisce nella vicenda che ci propone il film parlato; e la bellissima immagine di Gérard Philipe (1) quando apprende di essere padre e posa il capo sul ventre di Micheline Presle per ascoltare suo figlio, questo impulso squisito non ci soddisferebbe che a metà se la donna, emozionata e delusa dal suo troppo giovane amante, non dicesse con sublime spontaneità: « ho due bambini ».

Con lo stesso tono ella dice pure, riassumendo il dramma d'una situazione condannabile perché naturalmente condannata: « Perché sei un uomo solo tra le mie braccia? ». Poco dopo la tragicità di questo dramma assume un aspetto piú tremendo, in virtú della stessa eleganza e della purezza di una confessione dolorosa: « Io non tradirò mai mio marito, sarà il mio modo di esserti fedele ».

(1) *Le Diable au corps.*

Nuovi autori di film. - Cito queste parole perché non posso mostrare qui il branô di film che esse chiarivano, e perché tali parole non sarebbero mai state scritte e udite se lo schermo non le avesse suscitate nel trio appassionato della sua arte: Autant-Lara, Aurenche, Bost, ai quali si deve, prima della perfetta riuscita di un *Diable au corps* sottilmente trasposto dal romanzo di Raymond Radiguet, un gradevole « acquarello », *Le Mariage de Chiffon* (1942), un capolavoro mancato, *Douce* (1943), un nobile sbaglio, *Sylvie et le fantôme* (1945).

Passato attraverso tutti i ruoli attivi della produzione: costumista (*Nana*), scenografo, assistente, ecc., passato pure per Hollywood, Autant-Lara ha potuto trovare un modo autonomo d'esprimersi solo dopo il 1940. Del resto altri artisti della sua generazione non supereranno le sue stesse difficoltà che nello stesso periodo.

Considerato, fino alla guerra, come presuntuoso e poco dotato, Henri-Georges Clouzot, con l'appoggio di un attore sempre amico dei giovani autori: Pierre Fresnay, ha presto la possibilità d'influenzare, in qualità di capo dell'ufficio soggetti d'una società, tutta una produzione. Arriva fino a riscrivere egli stesso la metà dei film della sua casa. Prima di tutto fa fare a Lacombe il miglior film della sua carriera, *Le Dernier des six* (1941), poi dirige egli stesso i suoi soggetti per arrivare al famoso *Corbeau* (1943). Opera d'arte discutibile, *Le Corbeau* è un capolavoro di abilità. Senza esitazioni, senza perdersi nei riti imbecilli della tecnica in uso dall'avvento del sonoro, Clouzot fa vivere la sua vicenda e i suoi personaggi (numerosissimi) da romanziere. La bambina troppo curiosa non giuoca qui alla palla per permettere quel tale carrello destinato a non destare ammirazione che nei macchinisti o negli assistenti, ma perché come bambina può meglio intervenire nel dramma col peso della sua verginità. *Le Corbeau* è un film che bisogna vedere, anche se è per non amarlo. Attraverso il parossismo d'una popolazione tormentata da lettere anonime, vi si trova, per la prima volta in tanti anni, il vero aspetto e la vera psicologia della provincia francese. E' da segnalare, tuttavia, l'intervento, in qualità di co-autore dello scenario, d'uno dei rari scrittori francesi di cinema che non abbiano scritto altro che per il cinema: Louis Chavance, per il quale i tempi polizieschi sono un modo d'espressione del suo spirito di ricerca, psicopatologico e poetico al tempo stesso, una caratteristica della sua acuta intelligenza.

Dello stesso Clouzot bisogna vedere anche *Quai des Orfèvres* (1947), raro esempio di pittura autentica d'un ambiente parigino: quello della polizia e quello dei piccoli music-halls. E' un film giallo di piú, ma realizzato alla perfezione. E' opportuno considerarlo come un esercizio necessario ad un artista che ha aspettato per dieci anni il diritto di fare dei film e che tuttora, nonostante i suoi successi e il suo dono leggermente demagogico di piacere al pubblico, si vede respinti quasi tutti i soggetti originali che propone.

Anche altri, prigionieri in Germania, ancora giovani e ridotti fino allora a far progetti chimerici o a strascinarsi in impieghi di se-

condo ordine, sognano i loro film futuri. Jacques Becker, assistente di Renoir per otto anni, ritornato in Francia nel 1941 dirige un film su soggetto di Chavance, una specie di *detective story* americana cosí riuscita che un giovane produttore gli affida un altro film poliziesco, basato su un romanzo di Pierre Véry, che diventa un film di carattere, pieno di saporiti personaggi paesani: *Goupi-mains-rouges* (1943).

Quanto a Robert Bresson, autore poco prima d'un filmetto burlesco, stravagante, egli che non era mai riuscito a oltrepassare le porte — generalmente blindate dalla piú bassa volgarità — dei teatri di posa, fa ugualmente ritorno dalla cattività, sia pure malato, e racconta con tanta persuasività il suo progetto di dramma ambientato nel convento di Béthanie, una specie di Legione straniera per donne, che i produttori riconoscono finalmente in lui un autore-regista in potenza. E allora Roland Tual, produttore a sua volta attratto dalla regia (*Le Lit à colonnes*), gli fa fare questo film che s'impone per la sua nobile perfezione, la sua forza latente e lo stato di « survoltaggio » lirico nel quale erano immerse le attrici, Renée Faure, Sylvie, Jany Holt, fino alla meno appariscente: *Les Anges du péché* (1943).

Les Anges du péché, Le Corbeau, Goupi-mains-rouges, Lumière d'été, son tutti film che tendono a un certo genere di fantastico: non attraverso i processi abituali della favola, il pittoresco d'un romanticismo stantio o i vecchi trucchi tecnici, scenici o fotografici, ma con la magia d'una poesia dovuta allo spirito e allo stile di ciascun collaboratore, con la particolare qualità della sua visione del mondo.

Film nuovi di artisti meno nuovi. - Debbo analizzare tutti questi film? Io non posso fare altro che incitare a vederli e aiutare a capirli. Ancora una volta una autentica Rivista del cinema dovrebbe essere una sala in cui si lasciasse il piú spesso possibile la parola allo schermo e dove l'esegeta potesse citare i film di cui parla, che confronta e che studia. Altrimenti dovrei fare qui una specie di elenco di titoli, di pezzi da scegliere e di nomi. Dovrei citare tutti i tecnici minori usciti dai ranghi e degli altri tenenti promossi capitani... o colonnelli: da Jean Delannoy (*L'Eternel retour,* 1943), a Christian-Jacque (*L'Assassinat du Père Noël,* 1941, ecc.). Ci sarebbe tanto (o tanto poco) da dire su certuni, su certe opere, che la cosa diventerebbe complicata, inesatta e fastidiosa per chi legge.

Fastidioso e tuttavia solido, e ricco di brani emozionanti, è *Le Ciel est à vous,* film di Jean Grémillon (1943) sull'avventura un po' dickensiana di piccoli borghesi che hanno la passione dell'aviazione.

Jean Grémillon non ci ha ancora dato il suo capolavoro ma tutti i suoi film sono d'uno stile purissimo e personalissimo, ed è un peccato che questo stile non si stacchi dal sistema descrittivo, passivo, e quindi troppo frequentemente « imitativo », del muto. In questo artista potente, il creatore è frenato da un dono di osservazione che gli impedisce di discriminare la qualità figurativa e la virtú dinamica dell'immagine: l'immagine grazie alla quale l'autore del film può, supe-

rando lo spettacolo puro e semplice, raccontare, esprimersi come uno scrittore. Tuttavia Grémillon ha fatto un film descrittivo ma che rappresenta il suo punto di vista personale, di cui ha concepito tema, immagini e musica. Si tratta di *6 Juin à l'aube*, evocazione della battaglia di Normandia nel 1944 dopo lo sbarco delle armate alleate e testimonianza soggettiva su una provincia devastata. Bisognerà vedere questo film di sessanta minuti — che il pubblico per il momento non vuol vedere — fra molti anni per sapere se è veramente un'opera personale, come io credo, oppure un pio *reportage* commemorativo, o un documentario ricostruito, come *Bataille du rail* di René Clement (1944).

Mi sembra inutile tirar le somme su *Le Silence est d'or*. Personalmente ritengo che René Clair a Hollywood si sia rinnovato e che *I Married a Witch* ed anche *It Happened To-Morrow* possano annoverarsi tra le sue cose riuscite. D'altra parte avrebbe potuto benissimo incappare nel *Silence est d'or* nel 1939 o '35. E' una specie di omaggio a sé stesso, un raffinato esercizio, spirituale, perfetto, e perfettamente inutile, oso dire, nel senso che avremmo preferito vederlo divertirsi in un saggio tipo *Partie de campagne*, improvvisata da Renoir coi suoi amici nel 1936 per mettere a frutto la propria facilità creativa, facendo esperimenti fotografici (campi in profondità, ecc.) e offrendo al cinema francese quello che è, si può dire, il suo unico racconto cinematografico.

Non ho potuto ancora legare *Marie-Martine* (1943) alle altre produzioni del periodo '41-'44. Uno scenarista, Albert Valentin, lo realizzò con abilità traendolo da un soggetto originale di Jacques Viot che ricorda un po' quello di *Le Jour se lève*, che del resto Prévert scrisse su un soggetto dello stesso Viot. In una luce un po' falsa, ma piena d'intenzioni, la vicenda, costruita col sistema (che dovrebbe essere corrente e semplice nel cinema) delle rievocazioni, aveva il merito di riflettere un certo cattivo gusto proprio del romanzo e del teatro francese moderno pei drammi fiacchi e violenti insieme, con i personaggi in gran parte animati dall'odio e dall'avarizia dei loro propri vizi. Il loro ruolo consiste abitualmente nel nuocere a una minima parte di personaggi sani che, subito, si corrompono. Invece di attenuare la loro sordida cattiveria e di trasformarli in eroi da cronaca spicciola, Valentin li spinse piuttosto nella caricatura.

Il presente e l'avvenire. - E oggi?

Sarebbe esagerato dire che l'occupazione tedesca ha fatto la fortuna del cinema francese, ma è noto che l'artista è il solo uomo che sappia trarre dalla sofferenza, dalla penitenza e dalla violenza, una forza nuova. Lo spettacolo era l'unica distrazione di una popolazione privata dei mezzi di trasporto, di una gioventú privata di distrazioni. Via via che le difficoltà crescevano per i ristoranti, i teatri vedevano aumentare la loro clientela, gli incassi aumentavano, la concorrenza americana era soppressa, la concorrenza tedesca non dava alcun fasti-

dio. Il desiderio dei piú giovani di affermarsi rapidamente per conquistare il loro posto e il diritto di esprimersi, l'obbligo per gli altri di offrire al pubblico un divertimento che li togliesse per una sera alle loro preoccupazioni; infine, per tutti, l'orgoglio di compensare con l'ingegnosità, il gusto, l'intelligenza, la mancanza di mezzi materiali, sempre piú grave, tutto ciò ha suscitato, nei produttori piú ambiziosi come nel piú umile operaio, una specie di entusiasmo contenuto, tavolta unito a un'illusione, o a una collera il cui risultato è, sul piano artistico, uno dei periodi piú brillanti del cinema francese.

Oggi l'industria è paralizzata dalla mancanza d'iniziativa, dal peso di una burocrazia degna di Re Ubu, piú che dalla vertiginosa carenza di credito. Difatti la maggior parte dei cineasti francesi desidera la nazionalizzazione del cinema. Il commercio francese, mezzo paralizzato da un cumulo di leggi e regolamenti nuovi, deve essere liberato dal ristabilimento della libertà degli scambi o riorganizzato dalla socializzazione.

Il costo di produzione del film francese è venti volte superiore a quello del 1939, mentre il prezzo dei cinema è aumentato del 60% circa. Il film francese che si vendeva abbastanza bene all'estero, ora si vende male; e ciò per infinite ragioni di carattere contingente, ragioni psicologiche e soprattutto burocratiche. Solo con sé stesso, il cinema francese ha preso gusto all'isolamento. L'autarchia forzata gli ha lasciato l'illusione di poter vivere in autarchia volontaria. Quando il cittadino francese ha nostalgia di Napoleone, si direbbe ch'egli abbia nostalgia anche del blocco. In altre parole, il cinema francese si è provincializzato, o ripiegato su se stesso. Esso rischia di rimanere sommerso domani dalla marea dei film stranieri, perché si sarà impedito agli artisti di sbocciare liberamente dopo la cura e la malattia dell'occupazione. E' necessario che l'attuazione delle riforme sociali, d'altra parte puramente formali, assicuri alla cinematografia francese un'esistenza continuata, sia mediante un'abile politica economica, sia con l'intervento dello Stato. Nell'attesa non possiamo che consigliare al cineasta di fare i suoi film su pellicola 16 millimetri; ed è quello che non esiteranno a fare i fautori della *caméra-stylo.*

Individualismo eccessivo, intellettualismo, edizioni a copie limitate, arte da mandarini, sospireranno i migliori amici del cinema francese di ieri. Io prendo la crisi attuale del cinema francese seriamente ma non tragicamente, e nemmeno alla leggiera. Ma non sono il solo a preferire il laboratorio, l'intellettualismo e il regno degi amatori, alla produzione di polpettoni spettacolari e al trionfo del giornalismo sull'arte. Già quest'anno i migliori film francesi non saranno visibili che sullo schermo segreto di coloro che li immaginano senza poterli tradurre in immagini. La colpa non è tutta degli artisti, giacché, buon Dio!, dimenticavo di dirvi che il cinema francese non ha che uno o due produttori capaci di esercitare questo difficile, appassionante, formidabile, magnifico mestiere.

Jean George Auriol

(Traduzione di Michelangelo Antonioni)

La scuola di avanguardia francese

(1920 - 1926)

Un'epoca venne per la poesia in cui essa si sentí venir meno davanti alle energie e alle risorse della musica. Il piú ricco, il piú risonante poema di Hugo è ben lungi dal comunicare al suo uditorio quelle illusioni estreme, quei fremiti, quei trasporti e, nell'ordine quasi intellettuale, quelle finte lucidità, quei tipi di pensiero, quelle immagini di una strana matematica realizzata che libera disegna o fulmina la sinfonia: e che essa estenua fino al silenzio o annienta di un sol colpo lasciando, dopo, la straordinaria impressione della onnipotenza e della menzogna.

Mai forse la confidenza che i poeti pongono nel loro genio particolare, le promesse di eternità che essi hanno ricevuto dalla giovinezza del mondo o dal linguaggio, il loro possesso immemoriale della lira e quel primo rango che essi sognano di occupare nelle gerarchie dei servitori dell'universo sono apparsi cosí precisamente minacciati. Avviliti e sbalorditi, come se trasportati nel settimo cielo da un crudele favore non li si avesse innalzati a questa altezza perché essi conoscessero possibilità interdette e meraviglie inimitabili.

Nel riandare con la mente a quel fortunoso periodo della storia del cinema francese che va dal primo dopo-guerra a tutto il 1925, il confronto con gli anni dell'« esperienza simbolistica » cui allude Paul Valéry nel brano su *Varieté*, ricorre troppo insistente per guardarcene come da un riferimento solamente esteriore.

Infatti questo movimento letterario ha un punto di partenza e uno di arrivo i quali sono gli identici che le scuole cinematografiche francesi, cosí dette di avanguardia, ebbero a proporsi.

Punto di partenza: la volontà di « isolare la poesia da ogni altra essenza che non fosse sé stessa ».

Punto di arrivo: « la creazione di un linguaggio poetico il quale, attraverso la grande interrogazione rivolta alla musica fosse capace di produrre sui nervi, mediante tutti i disordini sintattici, i ritmi irregolari, le curiosità del vocabolario e i simboli, gli stessi effetti che le cause puramente sonore producono ». Lo schema della ricerca cinematografica è precisamente l'identico.

Prima istanza: volontà di isolare l'arte cinematografica come *puramente visuale* da ogni altra essenza che non sia essa stessa. Se-

conda istanza: creare attraverso tutte le deformazioni, le sovrapposizioni, i ritmi rapidi e lenti, i « flou », la sinfonia visuale capace di evocare quella quantità interiore di durata di cui la musica era il modello segnato.

Quanto si disse, si opinò, si scrisse intorno al visuale puro in quell'epoca geniale e maldestra della prima esperienza d'arte cinematografica!

Il cinema puro, scrive Germaine Dulac nella rivista *Schèmes*, è il semplice giuoco di movimenti che la camera registra, indipendentemente dall'azione che provoca questi movimenti.

« Noi proclamiamo — dice Chomette — la necessità di un cinema intrinseco, cioè separato da ogni elemento drammatico e documentario ».

Qualcosa come una seconda vista dell'obiettivo capace di ingenerare una estetica propria (Heymann). Il che importa l'obbligo di singolarizzarsi comune alle altre arti che hanno rifiutato nettamente le influenze estranee (Defosse).

Ciò comporta naturalmente l'abolizione delle didascalia: drammi e commedie, dice il Ploquin, devono essere concepiti sul piano puramente visuale senza alcun segno convenzionale.

Questa estetica del puramente visuale, sostiene il Dramer con ingenuo empirismo, deve essere realizzata attraverso il solo contatto del globo oculare.

La teorica del globo oculare polarizza già tutte le obiezioni che è facile elevare contro questo concetto del visuale puro, il quale non rappresenta che un mero dato empirico che, preso in sé, non può avere alcun valore estetico. Esso spiega il carattere prevalentemente *tecnico e meccanico* di questo rinnovamento, come osserva giustamente il Comin.

Comunque gli esempi del puro visuale che Defosse enumera sono: la morte della locomotiva nella *Roue* di Abel Gance, la *Strada* di Lupu Pick e persino le « bathing girls » di Mack Sennett.

Ma ecco, in un secondo momento, il grande balzo verso la musica per fissarne sulla pellicola quella essenza di cui il pentagramma non deve piú esser ritenuto come il solo mezzo conosciuto. E' a questo punto che la sinfonia visuale diviene il miraggio persistente di tutte le scuole di avanguardia.

« La chiesa della musica luminosa — enuncia Gance con l'aria inspirata che gli è propria — sta per sorgere. Nasce la sinfonia visuale — egli aggiunge parafrasando Hugo — ove l'oscurità è un rispetto e il silenzio una maestà ».

Perché le parole — e qui sono evidenti gli influssi di Mallarmé — non sono che pensieri pietrificati ove il cuore non batte piú.

Uno dei piú convinti assertori della sinfonia visuale è poi il Ramain il quale incerto se questo stato di grazia può essere raggiunto con le risorse della tecnica o con la successione delle immagini plastiche (famoso passaggio dell'Alhambra in *Eldorado* di Marcel L'Her-

bier) indulge persino al soggetto, osservando, sulla scorta di una capziosa documentazione freudiana, che la musica come il cinema tendono a produrre uno stato secondo della sensibilità che non è solamente il sogno, ma il sogno allo stato di veglia.

Cinema e musica, osserva ancora il Silver, hanno questo in comune: che essi esprimono solo l'immateriale attraverso ciò che il Kirsanoff definisce le « bruit du silence ». Perché, sembra concludere la Dulac, solo l'insieme dei movimenti e delle linee che il cinema solleva in un turbine di masse incurvantisi prese e riprese in una forza misteriosa è capace di comunicarci la impressione musicale allo stato puro.

Un esposto dei tentativi di questa epoca — dice Paul Valéry nel suo « avant-propos » di *Varieté*, sempre a proposito del movimento simbolista, domanderebbe un lavoro sistematico. Raramente piú di fervore, di arditezza e di scienza, piú di ricerca teorica e di dispute, sono stati consacrati al problema della bellezza pura.

Lo stesso può agevolmente ripetersi a proposito della storia del cinema. Giacché anche qui noi ci troviamo di fronte a un movimento complesso la cui multipla natura permette la piú ampia diversità di esperienza.

Alcuni di questi artisti eliminano le descrizioni, le modalità, le precisioni arbitrarie, i titoli: essi purgano il cinema di tutti gli elementi superflui che la musica non può esprimere riducendolo, volta a volta, a una pura decomposizione di linee (Dulac) o alla pura significazione plastica degli oggetti (Léger) o al movimento ritmico delle forme pure (Landau) e al valore fotografico autonomo della espressione (Man Ray).

Altri danno a tutti gli oggetti un valore simbolico, attraverso il quale l'espressione del poeta si identifica con la forma pura e ideale della conoscenza.

Ogni sequenza racchiude un'allusione. Non sono solo le lagrime delle cose che il poeta cinematografico cerca di esprimere sulla pagina bianca dello schermo, ma la vita interiore nascosta e piú profonda delle presenze inanimate. Su questo piano opere come *Ballet Mécanique* di Léger o *A quoi rêvent les becs de gaz* di Albert Guyot, mostrano tendenze non molto dissimili da quelle che rappresentano il credo artistico dell'espressionismo tedesco.

Altri artisti piú volontariamente astratti e logici fino alle estreme conseguenze cercano trasporre addirittura i timbri originali delle orchestre nelle loro sequenze come la Dulac in *Disque* 957. Altri infine si propongono evocare la freschezza e l'incanto della poesia popolare, come Marcel Carné.

Ecco intanto un esempio di musica visuale, che a quei tempi era ritenuto di definitivo valore probatorio: il famoso passaggio del cimitero nel film *L'eau coule sous les ponts* di Albert Guyot (sequenza da 465 a 489).

465 (Primo piano). Il volto della protagonista — le lagrime sgorgano copiosamente dagli occhi. Il resto del volto è « flou ». Movimento delle labbra. La testa si appoggia a entrambe le mani.
466 Acqua che scorre.
467 Piove sovra i tetti (*Dissolvenza su*)
468 Un albero agitato dal vento.
469 Un ruscello scorre (*Dissolvenza su*)
470 Un'altra visione dello stesso ruscello.
471 L'albero agitato.
472 Una banderuola gira su un tetto bagnato.
473 L'albero si china.
474 La banderuola gira.
475 Il ruscello scorre (*Dissolvenza su*)
476 Un muro bianco su cui si allunga poco a poco l'ombra di una croce (*Dissolvenza su*)
477 Una corona: *A mia madre.*
478 La protagonista in lutto chiude dietro di sé la porta del cimitero.
479 Ella si allontana lungo lo stretto viottolo che fiancheggia il cimitero sotto la pioggia.
480 Il ruscello scorre.
481 Una raffica di vento scuote l'albero.
482 La banderuola gira.
483 La ragazza si allontana nella strada.
484 La banderuola gira.
485 Le foglie dell'albero tremano.
486 La ragazza si allontana nella strada.
487 Il ruscello scorre.
488 L'albero è squassato dal vento.
489 La banderuola gira.

Questa sequenza, rigorosamente cronometrata in ogni sua immagine, è poi quella che giustifica il titolo del film. Essa mira appunto a darci « l'impressione di tutto ciò che fluisce nella successione mobile delle forme variabili, ma al senso di una durata interiore che fino allora solo la musica era stata capace di darci ». Siamo in pieno Bergson.

Cosí le esperienze continuano e a un certo punto dilagano. Ma intanto si comincia pure ad osservare che questo piacere della sinfonia visuale è assai spesso guastato dal fatto di non poter realizzare l'ideale allo stato puro, giacché la volontà corre pur sempre dietro le forme degli oggetti invece di limitarsi a cogliere questi riflessi indipendentemente dalla loro sostanza.

Ma, osservava il Fescourt, il cinema presenta poi una materia che sia in funzione delle ordinanze strette delle sonorità musicali? C'è,

è vero, l'esametro di Gance in *La Roue* (passaggio della Chanson du Rail) costruito esclusivamente con l'alternanza di sequenze lunghe e sequenze brevi come i piedi della metrica latina.

Ma non occorre farsi illusioni, aggiunge il Dekeukeleire, il film non contiene che due ritmi estremi: montaggio corto, cosí trepidante da poter essere utilizzato solo a lunghi intervalli e montaggio lungo la cui *misura* sfugge allo spettatore. Per aversi una vera sinfonia filmica occorrerebbe invece che tutte le durate delle sequenze fossero regolate per la misura e che questa fosse posta in relazione col valore della scena espressa e dei piani delle composizioni. Cosí egli suggeriva qualche figura melodica assai semplice, come il passaggio di 100 immagini ciascuna della durata di 4 secondi per ogni passo lungo, alternate con due primi piani, ciascuno di tre secondi. Una formula ardua e fino a un certo punto comprensibile.

La verità è che tutti questi artisti cominciano ad accorgersi che il termine di musica nelle loro teorie non ha alcun valore sostanziale ma solo di *paragone* (come chi dicesse armonia in pittura) ma che la regola per il passaggio dal *visuale* al *musicale* non era rigorosamente identificabile, se pur esisteva.

Quando i musicisti, scrive il Fescourt, parlano di armonia, essi considerano delle regole strette, degli accordi di terza, di quinta. Essi sanno che una tale vibrazione richiama per l'accordo la tale o la tal'altra e se mancano fanno dei veri errori di armonia controllabili come errori di ortografia. « E perciò — seguitava il Mercie — io comincerò a credere all'esistenza di questa musica quando mi si spiegherà come si possono fare sullo schermo risoluzioni eccezionali di nona e pedali di tonica ».

Ed ecco che lo Chavance arriva ad ipotizzare una musica visuale su una specie di codice di forme geometriche semplici, che ne costituiscono la gamma. Ma allora, egli stesso osserva, per ottenere ciò, non sarebbe stato neanche piú indispensabile l'armamentario di ripresa e di proiezione bastando solo un caleidoscopio ben regolato.

Questo è davvero il punto limite. A forza di disincarnarsi nella musica il cinema perde ormai la nozione dei suoi stessi mezzi di espressione, cosí come la poesia pura finisce per rinnegare il linguaggio ed isterilirsi nel balbettío quasi afono di poche vocali. Il sogno, dice infatti Man Ray, sarebbe quello di eliminare l'apparecchio di presa e trattare la pellicola con reagenti chimici. Infine alcuni estremisti pensano che si possa fare a meno anche della pellicola e capovolgendo addirittura la posizione, compongono puri saggi letterari, fondati su percezioni esclusivamente visive ed inspirati a dischi musicali.

Il cinema giunge cosí in zone rarefatte di pura cerebralità, in cui i residui visuali appaiono cosí elementari (come nei montaggi di bianco e nero di Hazard) che presto la tela bianca si accinge a rappresentare per il cineasta lo stesso ideale negativo che la pagina bianca del poeta.

Una critica della visualità come emozione pura, come visività musicale o musica visualizzata è interamente insita nel fatto che di tal guisa il mezzo espressivo diviene fine a sé stesso.

« Fare astrazione da ogni contenuto, evadere da ogni aspetto di idee, eliminare ogni associazione di immagini, non significa — osserva giustamente il Comin — scavare in profondità la forma del cinema per trarne aspetti inattesi ma significa arrestarsi alla superficie del cinema, isolarne le qualità esteriori e su queste comporre una funambulesca e disperata sfera di pura ricerca fisica. Questi film si limitano a dare, attraverso la percezione, delle sensazioni fisiche vere e proprie: ma il fattore puramente esteriore non arriva a creare quegli elementi costruttivi e continuativi che costituiscono il fondamento psicologico dell'emozione. Malgrado l'intenzione dei loro realizzatori essi appaiono privi di forza e di motivi. La pura forma resta un giuoco esterno. La mancanza di un contenuto le impedisce di assurgere a quel valore significativo che è precipuo dell'opera d'arte ».

E il visuale esasperato attraverso tutti gli strabismi dell'obiettivo finiva cosí per allontanare sempre piú il film dall'ideale sognato di perfezione musicale.

Due spiegazioni di questa specie di ruina possono essere formulate.

« Eravamo — dice Valéry a proposito della poesia simbolista (e l'interrogativo può oggi esser posto in bocca a Man Ray o a Germaine Dulac) — allora vittime di una illusione spirituale di modo che, essa dissipata, non ci resta che la memoria di atti assurdi e di una passione inesplicabile, o avevamo ragione nel credere alla certezza del desiderio se il desiderio non ingannava? Forse quegli artisti idealizzando cosí la loro arte ne avevano decifrato la profonda significazione ma la loro sconfitta era che quella poesia musicale (come quel cinema musicale) non poteva essere che un concetto limite ove non è possibile stabilirsi. Noi possiamo solo traversare l'idea della perfezione, cosí come la mano attraversa la fiamma, ma la fiamma è inabitabile e le dimore della piú alta serenità sono necessariamente deserte. La nostra tendenza verso l'estremo rigore dell'arte, verso una bellezza sempre piú cosciente della sua genesi, sempre piú indipendente dai soggetti e dalle attrazioni sentimentali volgari come dai grossi effetti dell'eloquenza conducevano a qualcosa di umano nel vuoto perfetto ».

Queste accese e commosse parole di Paul Valéry ci rendono lecito di pensare che anche il bilancio finale del cinema di avanguardia non può considerarsi in pura perdita. Infatti tutte queste teorie arbitrarie o insufficienti, tutte queste esperienze bizzarre e senza senso, hanno contribuito validamente a sempre meglio individuare il genuino fatto cinematografico e a districare dalla ganga del mestiere l'autentico linguaggio dell'arte nuova.

Questo movimento rappresenta infatti già una reazione contro quel *cinema parlato avanti lettera,* — interrotto continuamente da

didascalie che assai spesso riproducevano in forma scritta lo stesso dialogo dei personaggi — il quale appariva costruito su una trama che lo schermo illustrava ma non creava con mezzi proprii.

Nei confronti di questo teatro filmato si può anzi dire che è stato compito del sonoro l'averne messo definitivamente in luce il carattere degenerativo.

Ma il merito piú cospicuo del cinema di avanguardia resta sempre quello di aver combattuto la piú nobile e disinteressata delle campagne, contro la persistente banalità della ordinaria produzione commerciale, influendo cosí sul suo miglioramento qualitativo. Infine il suo fenomeno potrà considerarsi a un certo momento gradualmente assorbito, nell'evoluzione stessa della storia cinematografica.

Finché a dare il colpo di grazia ai superstiti adoratori della sinfonia visuale interviene — una volta applicate le valvole degli altoparlanti al glorioso apparecchio di Lumière — la *Musica* in persona coi primi rauchi vocalizzi del cantante Al Jolson, destinati a fugare per sempre le ombre del silenzio, dalla chiesa della musica luminosa, auspicata da Abel Gance.

Roberto Paolella

Ecco il repertorio quasi completo della scuola di avanguardia francese, compilato sugli elenchi forniti dai repertori dei vari cine-clubs dell'epoca (Ciné-Oeil — Vieux Colombier — Ciné-Latin): e in cui figurano pure alcuni artisti stranieri:

Autant Lara: *Faits divers, Construire un feu;* Arroy: *Pacific* 231; Blum: *Wasser;* Bouquet: *La cité foudroyée;* Bernard: *Vitesse, Nocturne;* Bénoit Levy: *Tarlupin Roi;* Chénal: *Rare, Un cou de dès;* Chomette: 5 *minutes de cinéma pur, Jeux de riflets et de la vitesse;* Champavert: *On a souvent besoin d'un plus petit que soi;* Casembrot: *Ernest et Amélie;* Cavalcanti: *La Petite Lily, Rien que les heures, Le train sans yeux;* Dulac: *Diable dans la ville d'Aube, La Perle, Le Dieu invisible, Négatif, La Fête espagnole, Arabèsques, Thème et variation, La Mort du Soleil, Antoinette Sabrier, La belle Dame sans merci, La Folie des vaillants, La souriante Madame Beudet;* Deslaw: *Nuits éléctriques, La marche des machines, Rues boulevards, avenues, Sport,* 4 *cafés* 4 *crèmes;* Duhamel: *Paris express;* Deschamps: *Cinéma anémique, Astract;* Epstein: *Un Kodak, Photogénie;* Fuller: *Coppéluis, Lys de la vie;* Fischinger: *L'Apprenti Sorcier, Danse de Brahms;* Gerschell: *La Danse;* Grimoin-Samson: *Le Comte de Griolet;* Gave: *Le Cabaret épileptique;* Guyot: *Mon Paris, Voici Dimanche, Les Eaux coulent sous les ponts, Marchand de Sable, Petites marionnettes;* Gide et Allégret: *Voyage au Congo;* Gorel: *Bâteau parisien;* Gordon: *Cefard;* Grémillon: *Tour au large;* Heymann: *Vie heureuse;* Sarville: *Sans Motoire, Valzer de Mephisto;* Sesseur: *Ils étaient trois;* Ignoto: *Dryades;* Kirsanoff: *Brumes d'Automne, Ménilmontant;* Lambert: *Voici Paris, Voici Londres, Voici Marseille;* Lacombe: *La Zone;* Landau: *Rythmes d'une cathédrale;* Léger: *Ballet mécanique;* Livè: *Fleurs fanèes;* Lambeau: *Après la pluie;* Man-Ray: *Etoile de mer, Emak Bakia, Mystère du chateau de Dé, Retour à la raison, Poème cinématographique;* Patou: *Prémeditations, Cathédrale engloutie, Sardou sous la pluie;* Poirier: *Le penseur, Symphonie pastorale;* Renoir: *La Fille de l'eau;* Rambaud: *Crâne de cristal;* Robert: *Cruautés;* Richter: 4 *chapeaux, Balançoires;* Silver: *L'horloge, Nocturne;* Silka: *Malmort du canart, Bithulite;* Sauvage: *Portrait de la Grèce, Paris Port, Pont des Arts, Metro Vavin, De samedi au lundi;* Storck: *Idylle sur la place;* Solge: *Photogénie pure;* Tennyson: *Bal Musette;* Vigo: *A propos de Nice;* Van Delle: *Agonie de Jérusalem;* Vieux Colombier (opere di repertorio del): *Animaux photogéniques, Féerie des cristaux, Etude d'accélleré, Etude de ralenti, Voyage en Sicile.*

Valore sociale del cinema

1. — E' un dato di fatto che il cinematografo ha assunto nel mondo contemporaneo valore tipico di « dopolavoro »: il riposo e lo svago, infatti, che la massa se ne ripromette, si collocano sempre, poco o molto, inavvertitamente o no, sopra un essenziale piano di cultura e di civiltà. Tale funzione, inoltre, il cinematografo compie ormai con netto predominio e in modo quasi esclusivo a confronto di tutte le altre forme nelle quali il dopolavoro stesso si concretò in passato. Se, pertanto, è deprecabile che chi s'è occupato di cinematografia in rapporto al costume sia finito spesso e uggiosamente nella propaganda e nella morale, quando non addirittura nel moralismo, ciò non intacca l'importanza reale del fenomeno, né il suo riflesso nei confronti dell'arte e del commercio del film. Che è quanto dire, stando cosí le cose, che non è lecito, comunque si arzigogoli, di trattare questo grande « fatto sociale » del cinematografo, come se non fosse un fatto sociale.

Da una pellicola russa, ogni spettatore spera di trarre, oltre a tutto, quella cognizione della vita bolscevica, cui anela per capire ben altro che non sia il film proiettato; fra le mille ragioni, che traggono la massa alla visione di una pellicola americana, non sarà difficile cogliere, in primissimo luogo, anche la diffusa simpatia per la vita e per il costume americano. La qual simpatia, importa chiarirlo subito, è conseguente anche al valore archetipo per la vita moderna, al significato di esemplare costume, che il modo di vita americano assume storicamente nell'età della tecnica, cui, sia pure in forma oscura, le masse industriali di ogni paese tendono per intima necessità spirituale di coerenza e di chiarezza.

Artisti e industriali, dunque, dovrebbero preoccuparsi di tale aspetto preminente del cinematografo, fino al punto da sollecitare una vera e propria ricerca scientifica, atta a raccogliere e ad elaborare esperienze, notizie, statistiche. Codesta scienza nuova è già sorta in Francia, come è noto, con la filmologia; si tratta ora di non restare assenti.

L'interesse dell'industriale è evidente; che tanto maggiore sarà il successo di un film, quanto piú il pubblico vi trova soddisfatte le proprie richieste autoeducative (le quali, ripetiamo, seppure si affollano oscure ed incoscie, non per questo risultano meno decisive); ma altrettanto certo è l'interesse degli artisti, che in codeste richieste, quando sanno coglierle e interpretarle, trovano il piú felice incentivo, Croce direbbe: il « precedente », e il Banfi: « la direzione spirituale » piú importante per l'opera d'arte.

2. — Ma io non voglio scrivere una dissertazione di estetica e nemmeno di economia. Considero il vestiario, il mangiare, l'ammobiliamento della casa, il modo di ordinare la propria giornata, di accendere la sigaretta, di telefonare; osservo addirittura le minuzie, i gesti abitudinali dell'uomo moderno (non solo il modo di baciare e di accarezzare che ogni giovanotto si studia di ripetere secondo l'ammirabile formula del divo preferito); e cerco di rendermi conto di quanto v'abbia influito il cinematografo. Come raccogliere ed elencare tutto quanto, direttamente o indirettamente, imitazione dell'imitazione, per dir cosí, il cinematografo ha immesso e inciso nel nostro costume? Si può parlare addirittura di un secondo campo di esperienza, che il cinematografo ha offerto all'uomo moderno. Per il passato, almeno la massa, non aveva che un mondo: quello in cui viveva; col cinematografo ne ha conquistato un secondo, i cui caratteri salienti mi pare che siano essenzialmente due: la funzione pedagogica che lo spettacolo cinematografico assume, in quanto diventa sprone ad una critica dell'esperienza reale (talché la massa, lungi dal viver piú ottusamente e opacamente la propria vita, è spinta ad una opera di comparazione e di riflessione che la rende consapevole della propria esperienza o, meglio, che le consente di tradurre e di assumere in termini di vita spirituale e di interiore consapevolezza, la propria esperienza immediata); e il luogo di mondo esemplare ed archetipo, di mondo ideale che lo schermo assume, talché può dirsi che esso s'è sovrapposto alla realtà quotidiana come già il sopramondo platonico, principio di ordinazione e di intelligibilità, forma, insomma, del mondo reale. La natura del fenomeno potrebbe richiamare a mente altre esperienze simili nella storia: il valore di sopramondo, ad esempio, che gli scrittori latini e greci assunsero nei confronti degli umanisti: ma il richiamo impallidisce dinanzi alla vastità che il fenomeno stesso ha assunto in rapporto al cinematografo nella vita moderna. Gli è che il dio di codesto sovramondo cinematografico, seppure gli son ministri degli uomini, con le loro apparentemente capricciose invenzioni e intenzioni, è lo stesso spirito della tecnica, che si realizza in un costume preciso (non per nulla, ad un tratto, il cinema, nato in Europa, divenne fatto prevalentemente americano); spirito, dunque, che come è forza operante e attiva della civiltà moderna, cosí parla all'aspirazione che le masse hanno di comporre unitariamente e organicamente in esso tutta la loro vita. Si potrebbe anche dire, perciò, che nel cinematografo, assai piú e assai meglio che non nello sport, di cui accennò il Tilgher, la nostra civiltà del lavoro trova il suo « giuoco »; ma per rendere intellegibile una tale proposizione dovremmo addentrarci in un discorso atto a chiarire il giuoco come la spiritualità stessa del lavoro. E sarebbe troppo lungo discorso, né affatto indispensabile ai nostri fini.

3. — Atteniamoci, dunque, al piú comune concetto di dopolavoro. E' noto come esso investa un problema importantissimo e generale della nostra epoca industrializzata, giacché la stessa disponi-

bilità di un lavoro sempre meglio qualificato s'è rivelata assai per tempo in intima connessione con una piú alta e consapevole vita umana del lavoratore. Accanto alla questione, quanto mai complessa, di una scuola professionale che potesse rispondere anche alle esigenze umanistiche proprie della civiltà della tecnica, sorse, cosí, il problema del « dopolavoro », come complesso di istituti e di forme culturali, come somma di sproni e di sussidi offerti alla libera ricerca del lavoratore, affinché il suo lavoro potesse assumere l'aspetto profondo di una vocazione, che gli consentisse di ritrovare un suo luogo spirituale in un nuovo mondo spirituale.

Nel problema del dopolavoro, pertanto, si precisa in forma moderna l'antico problema di concepire e praticare la vita come totalità spirituale e culturale. Montaigne, Locke, Rousseau, e, in genere, tutta l'antica pedagogia, avevano esaltato, a tal fine, i viaggi « Pour en rapporter principalement les humeurs de ces nations et leur façons et pour frotter et limer notre cervelle contre celle d'autruy », scrisse il Montaigne. « Per scoprire il proprio volto, per trovare la propria missione nella vita è necessario imbattersi in altri volti, con diversi, insoliti generi di vita », annota ancora il massimo dei pedagogisti viventi, lo Hessen. Egli ricorda come nell'antica Europa occidentale il pellegrinaggio fosse obbligatorio per gli apprendisti aspiranti a ricevere dalla corporazione degli artigiani il grado di maestro, e insiste sul valore formativo dei viaggi, sul fatto che essi assumono sempre funzione di cultura, e sono sempre pellegrinaggio spirituale, tanto che, nella sua significazione piú profonda, si potrebbe dire paradossalmente che il viaggio non implichi affatto uno spostamento nello spazio, ma nello spirito. Or bene il cinematografo, per prima cosa, è proprio codesto viaggio dello spirito.

Esso, cosí, non ha soltanto insegnato la geografia, né soltanto ha rotto confini e barriere, ma ha imposto alle masse, nella comparazione delle forme di vita, una ricerca piú alta di vita, e rappresenta il loro quotidiano contatto spirituale coll'ideale sovramondo moderno. Potrei citare numerosi diari di giovani che, nel dare ragione di questo o quel loro comportamento, si riferiscono senz'altro al film che hanno visto, alla suggestione ricevuta dal cinematografo. I due mondi, cosí, quello cinematografico e quello reale, tendono a comporsi in unità e il film assume una duplice funzione demiurgica: la vita immediata diventa mediata, la cieca esperienza personale e sociale, etica o politica e religiosa, cioè, si trasforma, tramite il cinematografo, in riflessa e cosciente; la vita reale cerca di comporsi secondo un ideale modello.

4. — Il cinematografo, dunque, non è solo un gran libro di viaggi, ma veramente un catalizzatore di costumi e d'idee d'incomparabile efficacia; esso ha creato, o sta creando, un comune uomo medio euroamericano, una comune mentalità media, una moralità media cosmopolita, un comune e diffuso modo di essere e di vivere. Sarebbe interessante studiarsi di prevederne le conseguenze, ma anche az-

zardoso. Certo, però, che se si arriverà ad una internazionale, il cinematografo vi avrà contribuito enormemente; e oltre ai riflessi personali e sociali del costume, si potrebbero parimenti individuare le industrie e le forme di lavoro, che hanno tratto dal cinematografo la loro universale diffusione, i prodotti che, per il cinematografo, sono diventati di comune uso internazionale, quando per l'innanzi riuscivano appena a circolare pigramente nel loro mercato di origine, se non addirittura nella stretta cerchia degli amatori, e via via.

5. — Come non voglio scrivere una dissertazione di economia e di estetica, cosí non voglio stendere una nota di psicologia; ma quando ci si pone la domanda del come e del perché il cinematografo abbia potuto raggiungere tale funzione preminente di dopolavoro, superando ogni altra forma e raggiungendo tali e tanti risultati concreti, non è possibile dimenticare che esso è strumento nato nella stessa età della tecnica, e che pertanto ne esprime tutto lo spirito e tutte le esigenze: la superspazialità, la velocità e l'immediatezza; talché, come nessuno altro strumento s'adegua, per noi, alla grande legge della vita pratica: la quale, tramite l'imitazione, fissa l'abitudine e, nella abitudine, tende all'uniformità. La vita come opera d'arte, come personale ed autonoma costruzione, fu privilegio di rare *élites;* piú rare ancora che non le stesse opere d'arte; senza contare che se in ogni opera d'arte, anche la piú grande, c'è sempre un residuo temporale, codesto residuo è assai piú che tale in ogni vita come opera d'arte. Il cinematografo, pertanto, nel nostro mondo moderno ha ágito su ogni ambiente nazionale, su ogni ceto sociale, su ogni individuo, creando un fondo comune di costume alla massa e alle stesse *élites.*

Ben altro, dunque, che non il romanzo istruttivo, il *Bildungsroman* dell'Ottocento, ben altro che non la *biblioteca popolare,* cui tanto luogo è stato dato nelle teorie dei mezzi di auto-istruzione, e sulla cui funzione tanto si è discusso tra le avverse tesi tedesche e americane. L'aiuto pressoché totale che l'età della tecnica offre alle masse nel loro pellegrinaggio di istruzione è il cinematografo, e né il romanzo né il teatro avrebbero mai potuto giungere ai suoi risultati. A parte ogni altro discorso, di cui pur abbiamo fatto cenno, basta considerare la diversità dinamica del linguaggio visivo nei confronti della parola scritta. E' codesta unicità, è l'incomparabile potenza di linguaggio che hanno fatto del cinematografo l'universale libro di lettura delle masse, avviandole ad un comune tipo di riflessione, all'unificazione della concezione della vita, della moralità, del costume, del comportamento sia verso sé stessi, sia verso gli altri.

6. — Il cinematografo, inoltre, non ha i limiti della commedia, e ignora quelli massimi del romanzo, che resta polveroso in magazzino se, già in partenza, non è con i lettori. Il cinematografo insinua di soppiatto le sue tesi e i suoi problemi, senza che il lettore ne resti offeso; li nasconde cautamente sulle collaudate formule di successo; mimetizza la rivoluzione nella trama usuale del film commerciale.

Per diffondere le tesi piú ardite, per farle accogliere e diventare familiari, al cinematografo basta un nonnulla. Per questo i moralisti se ne sono tanto occupati. Una commedia, un romanzo, si vede subito dove vogliono andare a parare: il cinematografo può celare le sue intenzioni addirittura nella sola decorazione. Cosí, anche nei paesi di maggiore libertà esiste un problema statale e politico del cinematografo, e tutta una serie di controlli. L'azione del cinematografo è come l'aria, come il sole, la luce: si insinua dappertutto, dappertutto suscita la propria temperatura.

Ma io non voglio occuparmi nemmeno di politica, e tralascio, perciò, la larga parentesi che si aprirebbe a questo punto sul destino di Leviathan, piaccia o no, dello stato moderno, le cui funzioni crescono di necessità a mano a mano che la vita collettiva si trasforma, si fa piú complessa, piú micidiale e sottilmente velenosa, direi, in confronto alla lineare semplicità di quella che poté esprimersi nei testi classici del liberalismo.

7. — Io mi occupo di pedagogia, e come pedagogista e ai fini della pedagogia, son venuto facendo le osservazioni che precedono. Ma sia chiaro che non mi riferisco a quella categoria di film che si son voluti chiamare didattici, e che, spesso, non lo sono affatto; e sia chiaro anche che non faccio del moralismo, che non vado a caccia di soggetti o di « soluzioni » edificatorie. Come pedagogista, mi preoccupa proprio e solo questo ufficio di civiltà, questa funzione demiurgica che il comune film spettacolare assume, maestro di vita, di idee, di costumi. Non ho censure da proporre, né « sani principi morali » che desideri vedere inoculati, attraverso il cinematografo. Mi interessa qualcosa di piú profondo e di piú impegnativo: il valore di coltura e di civiltà, come riflessione sul costume e come formazione del costume, che il cinematografo assume; e vorrei pertanto, che i nostri produttori se ne preoccupassero al massimo per fare del cinematografo *iusta propria principia*, mettendosi sulla via regia della produzione, al fine sia di vincere la concorrenza straniera, sia di darci il « dopolavoro », di cui piú hanno bisogno le nostre masse. Come non rendersi conto, infatti, che le grandi produzioni straniere se ne sono sempre preoccupate, e che per questo hanno trovato il carattere peculiare della loro produzione artistica e hanno raggiunto il maggiore successo economico, per non parlare della funzione imperialistica che hanno assolto? Certo, esse erano agevolate dal primato della tecnica che detengono, dalla piú ampia trasformazione con cui la tecnica ha rivoluzionato la vita individuale e sociale dei loro paesi, ponendola all'avanguardia, dalla piú sicura fisionomia del loro costume normale. Ma questo deve solo accrescere il nostro ingegno.

8. — Per scendere al concreto, è evidente, oggi, fra i tanti altri compiti che la cinematografia americana si è assunta in rapporto alla politica mondiale degli Stati Uniti, quello che potrebbe chiamarsi l'americanizzazione dell'educazione e della scuola. Idee, princípi, forme invano tentate e predicate, per il passato, dalla pedago-

gia nostrana, son diventate addirittura luoghi dell'opinione comune, sapienza pedagogica della massa, per virtú del cinematografo. Si pensi alla *Famiglia Sullivan*; si veda l'esempio tipico (anche perché rivela la stretta colleganza tra i valori sociali del cinema e i suoi eventuali valori d'arte, e il suo successo economico), si veda l'esempio tipico della *Città dei ragazzi*. Film mediocre, in complesso, costruito sulle comuni formule della piú comune produzione americana, dove non si può dire davvero che il produttore si sia impegnato a trarre il suo racconto dalla «città» dei ragazzi, bastandogli di ambientare in essa una comune vicenda di *gangsters*. Eppure, per quella cornice, la vicenda ha assunto un nuovo rilievo agli occhi della massa, che v'ha trovato assai piú che, in effetti, il film non desse, cosí come in quella stessa cornice son rilevabili i soli e scarsi valori d'arte della pellicola. Un autore di talento, da quel «precedente» ambientale, da quella «direzione spirituale» avrebbe potuto trarre la piú squisita ed originale opera d'arte, com'è accaduto in alcuni momenti della prima parte della *Famiglia Sullivan*; ma anche nella semplice funzione decorativa, che mantiene, il motivo ha giovato a *caratterizzare* artisticamente il racconto della *Città dei ragazzi*, e a infondergli quella problematica che gli ha assicurato il successo, perché rispondeva ad una diffusa esigenza della massa europea nel momento attuale.

9. — Ora si pensi a quella che è la nostra educazione familiare, e non pure l'allevamento del bambino. C'è un comportamento dei genitori, da noi, un trattamento dei figli, informato a quel minimo di riflessività, di consapevolezza, di ricerca, di pedagogia, insomma, che ci consenta di chiamarlo educazione? La vita famigliare dei nostri bambini non è improntata né a spirito religioso né a spirito antireligioso, né a una religiosità formale, né a una religiosità interiore; essa non è animata né da un sentimento nazionalistico, né è internazionalista; non risulta né severa, né rilassata: non è nulla: è dominata dal caso. Gli italiani mancano di vocazione educativa. Che se scendete alle minuzie del costume, ma si tratta di decisive minuzie, voi tutti siete testimoni di infanti che a mezzanotte corrono ancora sballottolati per i tramwai e che, alle dieci di sera, si agitano e stridono nella cacca delle carrozzelle, accanto al tavolo dell'osteria, dove i genitori fanno festa con l'abbacchio arrosto e le puntarelle con la salsa di alice; siete testimoni di bambini trascinati in giro come i sacchi, sollecitati con le proposte piú pazze, in bocca ai genitori, apostrofati nelle forme piú assurde e piú turpi.

Per me si tratta del piú grosso problema educativo dell'Italia: e possibile che per gli uomini del cinematografo non dovrebbe esser nulla? E che nulla dovrebbe essere l'igiene dell'alimentazione, la dignità degli uffici, il rispetto del pubblico e via via, tutte le deficienze, insomma, del nostro costume nazionale, cui è proprio di non essere nemmeno un costume, tanto si presenta irriflesso e arbitrario? Ripeto: non si tratti di fare del film a tesi, di proporsi degli argomenti morali o edificanti; si richiede solo la volontà e la preparazione e

l'intelligenza necessarie per *caratterizzare* in funzione sociale le nostre pellicole, secondo lo spirito di dopolavoro e di maestro del costume che il cinematografo assume. Mi basterebbe, che so?, che, nel rappresentare un ufficio postale, non si perdesse l'occasione per far riflettere che gli uffici postali non si tengono, né si gestiscono, come sono gestiti i nostri, quando, oltre a tutto, una minuzia di questo genere, sia risolta positivamente o negativamente, gioverebbe a dar vita e valore, a caratterizzare un particolare che, al contrario, resterebbe piatto e senza significato. E si pensi ai tramwai, all'igiene, alle forme della vita democratica, alla tenuta della casa, alle infinite « riflessioni » che il nostro popolo deve ancora fare.

Se insomma, il cinematografo, essenzialmente, è il « dopolavoro » del nostro mondo contemporaneo, come ignorare o misconoscere questo fatto, nel predisporre una produzione che aspiri ad avere un valore; se le masse traggono la propria commozione e il proprio diletto da un complesso narrativo in cui occupano gran posto profonde esigenze autoeducative, com'è possibile ignorare codeste esigenze, nella nostra ricerca d'arte cinematografica?

Al nostro cinematografo è mancata, per molto tempo, la precisa cognizione di quel che il cinematografo sia; e per troppo tempo si son ricercate le farfalle sotto l'arco di Tito di un falso esotismo, di un falso storico, di frettolose « riduzioni ». Altra aria promettono le attuali tendenze neorealiste, cui si debbono di già sicurissime affermazioni. E se esse si comporranno in una piú precisa consapevolezza dell'essenza dopolavoristica del cinematografo, si potrà sperare veramente in una rinascita e in una piena affermazione del film italiano.

Luigi Volpicelli

Teoria di Pudovkin

Dziga Vertov fonda nel 1919 il gruppo del « Kino-Glass » (« Cine-Occhio »), il cui programma, fissato in un manifesto (1), pone in primissimo piano il « miracolismo » della macchina da presa: l'obiettivo è preciso, infallibile, dice Dziga Vertov, e deve essere posto al centro degli avvenimenti, dei fatti reali: ripresi fuori del teatro di posa, senza interpretazioni di attori, senza scenografie, soggetti e sceneggiature. Il « Kino-Glass » è « Kino-Pravda » (« Cine-Verità); pertanto l'operatore è un « reporter » e il cinema un semplice mezzo per ottenere un « reportage » realistico: il documentario, inteso spesso come « attualità », diventa pertanto il suo fine. Compito del regista, secondo Dziga Vertov, è di ordinare ciò che la « camera » ha scelto: il metraggio di una scena e di una sequenza viene meccanicamente determinato, cosí, dalla lunghezza totale del film. (Montaggio scientifico o arbitrario) (2). A queste teorie si avvicinano molto quelle di Lev Vladimirovic Kuleshov, pioniere della regìa cinematografica in Russia (3).

« In ogni arte, affermava Kuleshov (4), ci deve essere anzitutto un materiale e poi un metodo di elaborazione di esso, un metodo tipico di quella specifica arte. Il musicista ha per materiale il suono che egli compone nel tempo. Il materiale del pittore sono i colori che poi combina sulla tela. Qual'è il materiale che possiede il regista, e quali sono i suoi metodi di composizione di questo materiale? Esso consiste nei singoli pezzi di pellicola impressionata e il metodo di elaborazione e composizione nel congiungerli secondo un ordine creativo... l'arte cinematografica non consiste nella ripresa degli attori e delle singole scene; questa non è che la preparazione del materiale. L'arte del film comincia quando il regista dà un ordine ai diversi pezzi di pellicola impressionata. Il suo unirli in un modo invece che in un altro, secondo un ordine piuttosto che un altro dà risultati diversi ».

Idee oggi « straordinariamente semplici », le quali si limitano ad intuire nel montaggio lo specifico filmico. Kuleshov parla, come abbiamo visto, di un metodo di elaborazione e composizione nel congiungere i singoli pezzi di pellicola (inquadrature) secondo un ordine artistico; ma questo ordine non può essere creativo se, come lo intende e lo dimostrano i suoi film, si affida ad un semplice mezzo di narrazione diretto, consistente nel far vedere una scena dopo l'altra « cosí come si mette un mattone sull'altro per costruire un muro ». Lo stesso montaggio della recitazione viene ad essere, pertanto, « una semplice incollatura di pezzi collegati tra loro come composizione temporale di piani schematici » (« montaggio all'americana »). Sia per

Dziga Vertov che per Kuleshov, unici fattori del ritmo sono, o almeno erano, il metraggio di ogni pezzo e il movimento proprio delle singole immagini. Princípi ormai sorpassati, insostenibili in sede estetica, i quali hanno comunque un loro valore in quanto, oltre a recare un contributo al cinema d'avanguardia e porre le basi per una piú valida analisi dei mezzi pellicolari, portano alla determinazione del montaggio come base estetica del film. Le teorie su questo montaggio, inteso in due sensi diversi, vengono formulate da Vsevolod Ilarionovic Pudovkin e da Sergei Mikhailovic Eisenstein.

Pudovkin nasce a Mosca nel 1893. Laureato in ingegneria chimica, viene appunto iniziato al cinema da Kuleshov. « La mia carriera cinematografica, scrive Pudovkin (5), ha avuto origine per puro caso: fino al 1920 io ero un chimico e per quanto fossi un buon intenditore delle altre forme d'arte, consideravo col massimo disprezzo il cinematografo. Come moltissimi altri, non potevo ammettere che potesse essere un'arte: la consideravo come un surrogato inferiore al teatro. Una tale opinione non può meravigliare se si considera i brutti film che si vedevano allora... Un incontro occasionale con un giovane pittore e teorico del film, Kuleshov, mi dette modo di conoscere le sue idee e modificò radicalmente e totalmente la mia opinione. Fu da lui che appresi il significato della parola montaggio; parola che ha avuto una parte cosí importante nello sviluppo della nostra arte cinematografica » (6). Dopo questo incontro occasionale, Pudovkin entra nell'Istituto Superiore di Cinematografia in Mosca, di cui Kuleshov era insegnante ed oggi è il direttore. Dalle loro esperienze pratiche e teoriche nasce *Kinopechat* (Mosca, 1926), sulla tecnica e la stilistica della sceneggiatura e della regía, che Hans Richter definisce « straordinario » e Jacopo Comin mette accanto ad opere immortali come *Il trattato della pittura* di Leonardo e *I dialoghi michelangioleschi* di Francesco de Hollanda.

In *Kinopechat* vengono rielaborate le idee di Kuleshov: partendo da esse si giunge ad argomentazioni e princípi esteticamente piú validi anche se, come vedremo, discutibili. Il cinema non viene affidato al « miracolismo » della « camera »: le inquadrature sono « elementi primigenii » del film e al montaggio « scientifico » di Dziga Vertov si oppone un montaggio intimista, « a priori »: fermato prima sulla carta e poi sul nastro di celluloide: « un manoscritto sceneggiato deve cioè tener conto delle particolarità fondamentali del film, descrivere non solo quello che dovrà apparire sullo schermo, ma dare anche l'esatto contenuto di ogni pezzo di montaggio e indicare chiaramente il succedersi di questi pezzi ». Pertanto Pudovkin sostiene la cosi detta « sceneggiatura di ferro », la quale tutto predispone prima che il regista entri nel teatro di posa: le diverse posizioni della « camera » (i « campi », i movimenti di macchina) e i mezzi tecnici che legano un pezzo al successivo e ai seguenti. In altre parole, una sceneggiatura cosí intesa non è che la definitiva precisazione di tutti i mezzi necessari alla ripresa pér il conseguimento dell'effetto voluto e previsto

in partenza. Questo lavoro di preparazione è necessario, secondo Pudovkin, non solo in sede di sceneggiatura ma anche per il soggetto e lo stesso tema: il cui concetto, pur essendo estraneo all'arte, viene da lui sostenuto. Nel lavoro di ricerca di un film, il soggetto deve quindi avere in sé l'invenimento della forma cinematografica: « una trama elaborata in cui siano determinate tutte le linee fondamentali dell'azione, in cui siano indicate le caratteristiche essenziali dei protagonisti, ed in cui infine sia esposto il procedere dell'azione, nodo e chiusa, è il soggetto di cui ha bisogno un regista ». Il tema, — che del soggetto è l'idea e il motivo fondamentale, il « problema centrale » — deve essere cosí semplice e chiaro: esigenza di limitazione, forse, « soltanto transitoria ».

Una simile teoria, ripetiamo, è discutibile (7).

Se è vero, inoltre, che « nel momento in cui si elabora un soggetto per la prima volta l'autore viene a contatto con le leggi della creazione artistica », è altrettanto vero che questa creazione si attua e esiste soltanto nel film. Il film è un'opera d'arte e non la sceneggiatura la quale è, in ogni caso, materia piú o meno morta o informe. In essa esiste il montaggio, ma come proposta, è previsto il ritmo, ma non c'è il ritmo. Del resto il cinema è storia di regíe, e non di sceneggiature o di soggetti (8).

Comunque Pudovkin intende « le forbici poetiche » (9) come la vera lingua del regista: le inquadrature e le sequenze corrispondono alla parola e alla frase dello scrittore; pertanto « quello che per uno scrittore è lo stile, per il regista è il suo modo particolare e individuale di montaggio » (10). Col montaggio, inoltre, il vero materiale per la creazione di un film non è piú la realtà. La realtà esiste, e del resto ben limitata (11) nei diversi pezzi di pellicola, ma il regista, accorciandoli o allungandoli e legandoli tra loro secondo una esigenza intima, al tempo e allo spazio reali contrappone un suo tempo e un suo spazio « ideali », cioè cinematografici; crea, cosí, una nuova realtà: non legata ad avvenimenti « che hanno luogo in uno spazio durante un periodo di tempo determinati e pertanto inseparabili ». Nasce quindi la necessità di un'analisi; e la possibilità di dare una evidente e chiara rappresentazione del particolare, dirigendo la camera con quanto piú profondità è possibile al punto centrale della scena, è un'altra caratteristica particolare del cinema. Il processo, in un certo senso. è simile a quello che in matematica si chiama « differenziazione ». All'analisi, naturalmente, segue un altro momento creativo: la ricomposizione.

Il montaggio rimane per Pudovkin la base estetica anche del cinema sonoro di cui intuisce, in un saggio successivo, impostazioni teoriche e risoluzioni. Naturalmente il nuovo ritrovato non viene da lui inteso come un'invenzione meccanica che ci mette in grado di aumentare la naturalezza riproduttiva dell'immagine, ma in un suo sviluppo artistico. « La prima funzione del film sonoro è dunque quella di aumentare la potenziale capacità espressiva ». Il sincronismo non ri-

sponde a questa esigenza, ma lo avvicina al teatro fotografato: ne fa una mediocre imitazione della realtà. Il principio del cinema sonoro consiste nell'analisi e nell'asincronismo; dal quale deriva il contrappunto visivo-uditivo in cui il suono esercita una funzione soggettiva e l'immagine quella obiettiva. Soltanto cosí si può superare il naturalismo primitivo ed esplorare le zone psicologicamente inesplorate. « Con il montaggio, scrive Pudovkin, il film, da semplice processo meccanico, divenne un fatto artistico. Il verbo tagliare resta ugualmente imperativo ora che è sopraggiunto il sonoro. Io credo che il film sonoro si avvicinerà maggiormente al vero ritmo musicale di quanto non avesse fatto il film muto; questo ritmo deriverà non solo dal movimento degli attori e degli oggetti sullo schermo, ma dal giusto taglio della colonna sonora connessa in un chiaro contrappunto con l'immagine ». Cosí, mentre prima si poteva avere un contrappunto di due elementi, ora se ne possono avere quattro. Ne deriva, inoltre, che la musica non deve mai avere carattere di accompagnamento. Sul fonofilm è fondamentale un manifesto, firmato da Pudovkin, Eisenstein e Aleksandrov (12).

Particolare attenzione viene dedicata in *Kinopechat* anche al materiale plastico: di quel complesso di elementi (soprattutto oggetti) di di cui il regista si serve per la creazione delle sue opere e nel quale rientrano gli stessi attori. Agli attori di professione Pudovkin dice di preferire i cosidetti « tipi »: « io son venuto nella determinazione di lavorare con gente che non abbia mai visto né una commedia né una pellicola ». In realtà i suoi film dimostrano il contrario, come del resto egli stesso afferma in *Aktior v Filme* (13), nel quale rielabora, in un vero trattato, i princípi sulla recitazione cinematografica. Non risultano evidenti, come può sembrare a prima vista, altre sostanziali contraddizioni. Se *Kinopechat* afferma che l'attore è materiale grezzo in mano del regista, non esclude la possibilità, per l'attore, di diventare elemento vivo, fuori da ogni meccanicità; ad una condizione: che egli abbia « una conoscenza piena ed assoluta del processo creativo del film, cosí come deve averla il regista ». Su questa conoscenza si basano appunto le teorie enunciate in *Aktior v Filme*. L'attore può creare un personaggio vero e vitale attraverso un elaborato processo, che presuppone una vasta coltura e, tra l'altro, una sceneggiatura e un montaggio particolari. Con la prima (sceneggiatura per gli attori e quindi per le loro prove) i pezzi separati, relativi ad ogni singolo personaggio, vengono avvicinati l'uno all'altro in modo da comporre pezzi di recitazione di maggiore durata e da permettere cosí un ininterrotto movimento interiore per una necessaria unità e vitalità della parte. « Non c'è dubbio che da questa sceneggiatura debba, nel processo delle prove, nascerne una definitiva, che sostituirà legittimamente e vantaggiosamente la prima e che sarà la sola valida per la ripresa ». Il montaggio della recitazione (la composizione sullo schermo di pezzi ripresi separatamente e in luoghi diversi: « geografia ideale »), viene a sostituire la tecnica di cui ha bisogno l'attore di teatro per « teatra-

lizzare » l'immagine acquisita dalla sua parte. Il concetto di questo montaggio implica, « analogamente a quanto avviene a teatro, che l'attore abbia anzitutto la capacità di valersi, con piena cognizione di causa, della variazione di angolo e di inquadratura per esteriorizzare la sua parte ». In un secondo luogo esso comporta la conoscenza accennata nell'attore, dei mezzi per il montaggio creativo dell'intiero film ». Soltanto cosí si può comprendere e valorizzare al massimo la recitazione. Da tutto questo deriva un'intima collaborazione tra regista ed attore, la quale viene estesa alle altre persone che lavorano in un film: non ultimo l'operatore. Pudovkin sostiene in fatti che il « collettivismo » è alla base della creazione cinematografica (14).

« La teoria deve essere confortata dalla pratica e la pratica deve universalizzarsi in teoria ». Fedele a questo enunciato, Pudovkin si vincola alla storia del cinema non solo per i suoi libri, ma anche per le sue interpretazioni e regíe. I primi contatti con la camera risalgono al 1920, anno nel quale è attore e dirige, in collaborazione di Perestiani, *Giorni della lotta.* In *Mr. West nel paese dei bolscevichi* (1924) la sua recitazione segue i principi di Kuleshov, che lo dirige. Il primo ed « unico ruolo veramente importante » (15) lo sostiene ne *Il cadavere vivente* (1929) di Fedor Ozep. Dopo alcune regíe (*Il meccanismo del cervello,* 1925; *Il giocatore di scacchi,* (1926) si impone in tutto il mondo con *La madre* (1926), *La fine di San Pietroburgo* (1927) e *Tempeste sull'Asia* (1928): opere oggi considerate « classiche » (16). Notevoli sono anche *La vita è bella* (1930), che è il suo primo film sonoro, e *Il disertore.* Oggi Pudovkin continua ad alternare la sua attività di attore (*Ivan il terribile,* 1944) e di regista (*L'ammiraglio Nakhimov,* 1945) con quella di insegnante all'Istituto Superiore di Cinematografia in Mosca. Con la morte di Eisenstein, egli rimane la personalità piú significativa e importante del cinema russo (17).

Guido Aristarco

(1) Questo manifesto è riportato, tradotto in francese, nella *Critique Cinématographique* (15 aprile 1937) e nell'*Anthologie du Cinéma* di Marcel Lapierre (La Nouvelle Edition, Paris, 1946).

(2) « Eisenstein, Pudovkin e Dovzhenko — scrive Henri Colpi — sono i tre maestri del cinema muto in Russia. Dziga Vertov viene dopo di essi sul piano artistico, ma li supera per l'influenza delle sue teorie » (*Le Cinéma et ses hommes,* Causse Graille & Castelnau Editeurs, Montpelliers, 1947). L'affermazione mi sembra arbitraria, come del tutto errato è un secondo giudizio di Colpi, secondo il quale Dziga Vertov sarebbe il solo dei grandi registi russi ad essersi adattato al sonoro, « essenziale » per il « Cine-Occhio » (op. cit.). Corrispondente foto-cinematografico, Dziga Vertov, che non possiamo chiamare fondatore di una « scuola », semmai di una corrente che ha esercitato ed esercita la sua influenza, anche all'estero, sul piano di un documentario piú o meno d'attualità: si vedano *Olympia* (1936-1938) di Leni Riefenstahl, *Tunisian Victory* e la serie *Why We Fight* montata da Frank Capra su materiale preesistente e girata da diversi operatori senza nessuna guida diretta. Comunque il vero documentario, poetico e artistico, si deve a registi come l'Ivens di *Zuiderzee* (1930) e il Flaherty de *L'uomo di Aran* (*Man of Aran,* 1933-34). I limiti di Dziga Vertov sono dunque ben piú modesti. I suoi film

rimangono come documenti storici; anche *L'uomo con l'apparecchio cinematografico* (1928-29), che è l'opera piú significativa di questo cinecronista, è soltanto «un magnifico album di immagini» (Georges Charensol: 40 *Ans de Cinéma*, Editions du Sagittaire, Paris, 1935. Giudizio riconfermato anche recentemente in *Panorama du Cinéma*, Les Editions Jacques Melot, Paris, 1947). Le idee di Vertov, come vedremo, servono piuttosto come partenza per una opposizione critica che porterà al concetto di un montaggio creativo. Lo stesso Léon Moussinac, che del cinema russo è un fervido studioso non sempre spassionato, pur non condannando Dziga Vetrov, ne avverte i limiti: «l'intransigenza di Vertov», riferisce, «origina discussioni utilissime al progresso dei film sovietici e del montaggio *tout-court*». (*Le Cinéma Soviétique*, Librairie Gallimard, Paris, 1928). A conclusione, riportiamo un altro giudizio del critico francese sul «Cine-Occhio»: Il «Cine-Occhio», di cui fanno parte Kauffmann, Kopalin e Belakov, può essere considerato come l'avanguardia russa attuale, e propriamente una «avanguardia». Con Mayakovskij Brick, Tretiakov e qualche altro, combatte nel gruppo «Liev», altrimenti chiamato «il fronte sinistro dell'arte» (op. cit.).

(3) Henri Colpi definisce Kuleshov «il padre del cinema sovietico» (op. cit.). Nato nel 1889, è nel cinema sin dal 1916. Corrispondente di guerra nel 1918 diventa capo dei servizi cinematografici dell'Armata Rossa. Nel 1920 fonda, con alcuni amici, tra i quali Pudovkin, una casa di produzione. Dal 1921 è insegnante dello Istituto Superiore Cinematografico di Mosca. Per primo reagisce, in teoria e in pratica, contro i metodi teatrali e letterari. Rimane comunque un rinnovatore tecnico freddo e impersonale. Nei suoi film, che hanno in linea di massima un valore sperimentale, dà maggiore importanza ad un particolare esteriore che all'azione psicologica, allo studio dei personaggi: gli attori vengono considerati semplici cose. «Malgrado i suoi errori, certe scene di *Dura Lex* (1926) e de *Il raggio della morte* (1924-25) su scenario di Pudovkin, sono importanti per lo sviluppo del cinema russo come alcune sequenze di Griffith e di Ince per quello americano», (Bardèche e Brasillach; *Histoire du Cinéma*, Robert Denoël, edizione definitiva, Paris, 1943). Analogo è il giudizio di Léon Moussinac: «Kuleshov, che ha cercato di scoprire il senso vero del cinema, non vi è mai riuscito. *Dura Lex* è la prova. Ma la scena della morte e la fine del film debbono essere considerati, nel cinema sovietico, come certi passi di Ince nella storia del cinema americano» (op. cit.). Va ricordato, in proposito, che Ince, si avvicinò ai film come tecnico del montaggio. Il capolavoro di Kuleshov è, per Edgardo Macorini, *Il grande consolatore* (1933): «il soggetto si basa su avvenimenti tratti dalla biografia dello scrittore americano O. Henry e da alcuni motivi dei suoi racconti. L'opera vuol esprimere la sterilità della dolce, consolante menzogna dell'arte, che altro non fa se non aumentare le sofferenze della gente oppressa e umiliata. Stilisticamente il film vuol porre in rilievo l'importanza dell'immagine, che deve conservare la sua funzione fondamentale nel cinema anche quando suono e parola siano largamente e variamente sfruttati» (*Bianco e Nero*, nuova serie, ottobre 1947). Tra i piú recenti film di Kuleshov ricordiamo 2 *Bulldi* 2 (1935) e *Noi degli Urali*. Dei suoi saggi teorici vanno citati: *L'arte del film* (Iskustvo Kino, Teakinopechat, Mosca, 1929), *La pratica del regista cinematografica* (Praktiva Kino Rezhissuri, Mosca, 1935), *Il metodo delle prove nel cinematografo* (Repetetionni metodov Kino, Mosca, 1935) e *Principi della regia cinematografica* (Osnovi Kino Rezhissuri, Goskinoisdat, 1941). Di quest'ultimo, *Bianco e Nero* pubblica un estratto nella traduzione di Macorini (numero cit.).

(4) Riferito da Pudovkin in *Kinopechat*, capitolo *Tipi e non attori*.

(5) Cfr. *Kinopechat*, nello stesso capitolo *Tipi e non attori* e, inoltre, *I nostri prim passi* (*Nasci pervie opiti*, in *Sovietskoe Kino*, numero 15 del 1934).

(6) Avverte giustamente Umberto Barbaro: «Merito primo e inconfondibile della cinematografia russa è quello di avere coscienziosamente affermato la creatività della camera e il montaggio... (*Film Rivista*). E' invece davvero sorprendente ed umoristico quanto scrive Karl Freund, operatore tedesco di origine boema, il cui nome è legato a film come *Metropolis* (Lang) e *Variété* (Dupont). «Se i sovie-

tici — egli riferisce dall'America dove è emigrato — hanno saputo rendere eloquenti le immagini con tanta virtuosità, ciò si deve al fatto che i russi erano il 90% analfabeti e, oltre questo, parlano cento lingue diverse. Si dovettero quindi evitare il piú possibile le didascalie. Il famoso montaggio a tagli rapidi è dovuto, a sua volta, al fatto che i russi non avevano denaro per acquistare pellicole vergini, e si facevano venire da Berlino i ritagli di scarto rimasti, dopo le riprese, negli apparecchi dei loro ben piú provvisti colleghi tedeschi» (*American Cinematographer,* settembre 1934).

(7) Piú valido, in sede artistica, ci sembra il montaggio «a posteriori» sostenuto da Eisenstein: «non un'idea espressa e narrata soltanto per mezzo di elementi che si succedono (Pudovkin), ma che si manifesta come risultante della collisione di due elementi indipendenti l'uno dall'altro». Alla «sceneggiatura di ferro» Eisenstein contrapponeva cosí la «novella cinematografica»: uno schema sul quale il regista-artista creerà, improvvisando durante la lavorazione inquadrature e sequenze, il film. Del resto in pratica è impossibile, per un vero regista, seguire fedelmente numero per numero, una sceneggiatura ortodossa e rigorosa. Sull'argomento Francesco Pasinetti e Gianni Puccini hanno scritto un chiaro e acuto libretto: *La regìa cinematografica* (Rialto, Venezia, 1945).

(8) Per Luigi Chiarini il mito del soggetto, dal quale rifugge, è «un pregiudizio paragonabile, in sede estetica, al pregiudizio dei contenuti belli». «Che il prendere le mosse — avverte tra l'altro — da un soggetto originale anziché da un'opera letteraria, dia al film un carattere piú cinematografico, è incallito pregiudizio dei cosidetti soggettisti, perchè il carattere cinematografico deve essere nel film, cioè nell'opera realizzata, e non nel precedente, nello spunto, nel motivo di ispirazione. L'ispirazione è cinematografica. In ogni caso, è assolutamente indifferente il motivo che la genera» (*Cinque capitoli sul film,* Edizioni Italiane, Roma, 1941).

(9) Pudovkin distingue diversi modi di montaggio, che vengono in seguito criticati da Rudolf Arnheim, in quanto la loro suddivisione è determinata a volte dal contenuto e a volte dal metodo del taglio, e non si tien conto inoltre della distinzione di questi due fattori (*Film als Kunst,* Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932).

(10) «A rafforzare questa saggia osservazione del Pudovkin — riferisce Umberto Barbaro (*Film e Fonofilm, nota* 25) — può essere interessante citare un esempio proposto da me (cfr. Umberto Barbaro: *Il montaggio* in *Quadrivio,* Roma, 1934, numero speciale cinematografico) tratto dalla letteratura e servendomi della perfetta analisi fatta da Gino Ferretti (cfr. estratto dalla *Rassegna Nazionale*) dell'*Infinito* leopardiano. Si vedano i saggi di diverso «montaggio» del primo verso:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle

si tratta senza dubbio di Leopardi.

Caro sempre mi fu questo colle ermo

ed abbiamo qui la freschezza estetizzante delle andature d'annunziane (*gelida virgo preraffaellita*) e, nota sempre il Ferretti, quella spensieratezza del *caro* all'inizio, il *caro amico* delle lettere.

Sempre cara mi fu questa collina

due o tre «fotogrammi» di piú (colle-collina) trasformano quel superbo endecasillabo nella gnagnosa leggerezza di un Vittorelli».

(11) Cfr. Rudolf Arnheim. (op. cit.).

(12) Questo manifesto, *Saiavka,* risale al 1928 e venne pubblicato in *Gisn Iskustva* (numero 32). La traduzione italiana si trova in *Cinema,* numero speciale dedicato a due lustri di fonofilm (25 dicembre 1940).

(13) In questo libro (Gosudarstvenna Akademia Iskustvovenia, Leningrado, 1934), che è la raccolta di lezioni tenute alla Sezione Cinematografica dell'Accademia di Belle Arti, Pudovkin precisa: «E' lontano dalle mie intenzioni soste-

nere che il cinema non abbisogni di attori. La formulazione di questa teoria fu attribuita a me, senza tener conto che tutta la mia passata attività si è letteralmente esplicata, in ogni film, perfino con la collaborazione di vecchi attori di teatro. Bisogna energicamente opporsi che un non-attore possa recitare una grande e complicata parte... In un certo modo anche l'attore non professionista e occasionale (che è preferibile non chiamare «tipo»), deve seguire le indicazioni del regista e, in altre parole, recitare».

(14) Principio sostenuto da altri, tra i quali Umberto Barbaro.

(15) Cfr. *Aktior v Filme.* Nello stesso libro Pudovkin comunque afferma: «Io non ero qui il regista; e la mia parte era grande e complessa. In ogni momento dello sviluppo della parte si sarebbe dovuto porre il problema dell'intiero, della organicità della parte stessa, della sua funzione nel film del tema stesso dell'intiero film. Onestamente bisogna ammettere che non si fece niente di tutto questo».

(16) Ne *La fine di San Pietroburgo,* Pudovkin non solo adopera attori professionisti (Vera Baranovskaia, A. Cistiakov, V. Obolenski) ma si discosta da altri suoi princípi enunciati in *Kinopechat*: si veda la vastità del tema trattato. Ne *La madre* appaiono evidenti, piú che altrove, gli interessi umani del regista e la sua presa di posizione contro la meccanicità tutta esteriore di Kuleshov. Anche se Pudovkin, nella breve parte dell'ufficiale di polizia, si basa principalmente sul suo aspetto esteriore (cfr. *Aktior v Filme*), i personaggi principali fanno parte di un insieme e sono fusi con l'atmosfera degli avvenimenti storici.

(17) Dei libri di Pudovkin si hanno, tra l'altro, le seguenti traduzioni: *Film-Regie und Film-Manuskript,* (Lichtbild-Bühne, Berlin, 1928; traduzione di Georg e Nadie Friedland), *Film Technique* (*Gollancz*, London, 1929); seconda edizione George Newnes, London, 1933; traduzione di Ivor Montagu), *Il soggetto cinematografico* (Le Edizioni d'Italia, Roma, 1932, traduzione di Umberto Barbaro), *Film e fonofilm* (Le Edizioni d'Italia, Roma, 1935, traduzione di Barbaro), *Film Acting* (London, 1935; seconda edizione Newnes, London, 1937; traduzione di Ivor Montagu). *L'attore nel film* (Edizioni *Bianco e Nero,* Roma, 1939, traduzione di Umberto Barbaro; idem, 1947, Edizioni dell'Ateneo, Roma). Un estratto di *Film e fonofilm* è apparso in *Bianco e Nero* (*Tipi e non attori,* febbraio-marzo 1938). *Le Magasin du Spectacle* (aprile 1946) pubblica *Le Montage et le Son* e *Bianco e Nero* (ottobre 1947, nuova serie), *Film universale.*

Shakespeare sullo schermo

Prodigioso mezzo di divulgazione e di creazione poetica, il cinema, in oltre cinquant'anni di vita, ha già interpretato, divulgato e — lo si può ben dire — ricreato l'opera di Shakespeare. Se si accosta Shakespeare a Dante e a Goethe, delle cui opere non esiste una interpretazione cinematografica degna di rilievo, si può tranquillamente asserire che il cinematografo ha aggiunto una nuova corona di alloro su uno dei tre pilastri della poesia del mondo. Coloro che al cinematografo hanno ancora l'ardire di negare il titolo di « arte » si mettano una mano sulla coscienza e, se già non hanno veduto *Il sogno di una notte di mezza estate* di Reinhardt, vadano a vedere l'*Enrico V* di Laurence Olivier.

Molto è stato detto sulla fantasia di Reinhardt, fantasia che anche Ferdinando Martini, cosí severo nel distinguere fantasia da immaginazione, avrebbe chiamato tale. E' stato detto che il suo *Sogno di una notte di mezza estate* era anzitutto il sogno del regista. Può darsi. Ma è certo che se si vuole ragionare, anche dopo la grande prova data da Olivier, di Shakespeare sullo schermo è a lui che bisogna rifarsi. Tre sono oggi, a nostra conoscenza, le rappresentazioni cinematografiche di Shakespeare degne di nota: *Il sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt (1935), *Giulietta e Romeo* di George Cukor (1936) e *Enrico V* di Laurence Olivier (1944). Quando avremo veduto anche l'*Amleto* che Olivier ha da poco finito di realizzare in Inghilterra e del quale giungono notizie cosí mirabolanti da sembrare venire dalla Cina, i grandi esempi saranno quattro. Diciamo subito che se, in ordine cronologico, Cukor aveva, nei confronti di Reinhardt, dato a Shakespeare un'interpretazione piú piana e comune, Olivier ha, nei confronti dei suoi due predecessori, raggiunto la perfezione, almeno quella che ha limiti umani.

Nel 1931, Max Reinhardt fece una conferenza al Rotary Club di Salisburgo. Fra l'altro egli disse parole che oggi, quando si ha da definire la vera sostanza artistica di un regista, tutti dovremmo tenere presenti: « Nativo di quell'isola dei beati ai quali è dato di mutar volto fino all'ultimo giorno, io non vivo solamente la mia propria e, del resto, assai instabile vita, ma anche quella di mille altre figure che dalla poesia d'oggi e del passato entrano nella sfera della mia esistenza. Sento la loro indole e il loro destino come se quelle persone mi stessero davanti agli occhi vive e spiranti. Le conosco perfettamente, intimamente e posso dire tutti i loro segreti e tutti i loro aspetti, ogni loro movimento, ogni riflessione della loro voce, ogni loro sguar-

do. Esse si rivolgono a me perché io le liberi dal mondo del sogno e le riconduca nel mondo degli uomini e mi è quindi necessario vagare infaticabilmente con una bacchetta magica alla ricerca delle possibilità che permettano la loro incarnazione. Sono, dunque, un cacciatore di frontiera che ha per terreno di caccia lo stretto orlo che divide il regno dei sogni da quello della realtà ».

Quando fu chiamato a Hollywood, Reinhardt, che tale culto aveva della fantasia, si sentí sopraffatto dai mezzi. Pensava che nel regno di Titania occorresse una scala di seta con cui salire fino alla luna, e la scala di seta fu approntata, magica, iridescente, piú lieve di un sogno. Pensò che soltanto un ragazzo veramente birbo e estroso potesse rappresentare la parte di Puck che egli spesso affidava a una giovane donna (a Firenze, nel suo *Sogno* rappresentato a Boboli, quella parte era stata affidata a Eva Magni) e gli furono presentati innumerevoli ragazzi, capricciosi, maligni, birboni, folletti, di ogni tipo, di ogni età. Egli scelse Mickey Rooney e disse ai suoi amici e ai suoi allievi di non aver mai lavorato con un ragazzo piú di lui ricco di fuoco sacro. E l'evanescente Anita Louise, scelta tra le piú giovani attrici della Warner, fu la fata Titania; chi piú di lei, dal volto cosí ovale da sembrare senza scheletro, dagli occhi cosí languidi da essere in partenza degna dei piú scanzonati tiri della sorte, avrebbe potuto rappresentare la bellissima ma anche un po' ingenua moglie di Oberon? Arruolati (per lui l'attore si arruolava come un soldato e non aveva da essere scritturato perché il contratto era d'onore non di moneta e l'arte una religione non una bottega) gli altri interpreti, i produttori capirono che quel mago, ormai imbarcato nei sogni piú estrosi e piú irrealizzabili non avrebbe messo limite alla magía del mantello di Oberon o alla pompa e al tripudio delle nozze di Teseo e di Ippolita. Cosí, quando egli, che pel cinematografo non aveva mai lavorato, chiese l'assistenza di un tecnico, scelsero William Dieterle, saggio e ponderato regista di film passionali, psicologici e reali. Ma la fantasia di Reinhardt soggiogò e travolse anche lui. Anziché servire egli da zavorra a Reinhardt, Reinhardt serví da ala a lui. Decollarono insieme. Mai sul cinematografo s'era visto cosí viva rappresentazione della poesia, mai illustratore di Dante aveva pensato immagini piú irreali. Se, con pratica realtà, si vuole immaginare la mente di colui che quell'opera aveva diretto, subito si pensa alla mano amica, che, sul fare della notte, appone pezze fredde e calmanti carezze sulla fronte di fiamma di quell'uomo, quasi a impedire che nuove scintille si sprigionino dalle sue meningi. Egli aveva trovato il mezzo naturale e reale di tradurre le piú azzardate e fantastiche immagini di Shakespeare. Sarebbe facile dire che egli aveva dimenticato Shakespeare per amore della regía; ma dicendolo si dovrebbe dimenticare che Shakespeare era anch'egli attore (fors'anche molti attori in un nome solo) e che niente gli premeva piú del contatto col pubblico. Egli non scriveva parole e versi in fila per il bene del lettore e dello studioso; egli le scriveva pel diletto e per la passione dello spettatore;

egli creava personaggi e situazioni che formavano spettacolo e avevano valore umano. L'amore di Titania per Bottom con la testa di somaro è grottesco quanto umano. E la malìa di Puck, fedele ma confusionario e divertito esecutore degli ordini di Oberon, è insegnamento e bontà. Max Reinhardt non ha, infatti, mai permesso alla sua mano di disgiungere il grottesco dall'umano, il fantastico dal reale e alla poesia ha dato sempre un sia pur lieve appoggio terreno. Cosí ha vinto. Talvolta, da questa parte dell'Atlantico, ci siamo domandati se il *Sogno* sia stato un buon colpo finanziario per i suoi produttori. Forse, se cosí fosse, Reinhardt, morto in America, esule dalla sua adorata Austria, nel 1943, ci avrebbe dato anche una *Tempesta.* E avrebbe anche adoperato l'arma del technicolor che è, poi, servita a Olivier per il suo *Enrico V*. Per saperlo, si dovrebbe, forse, andare sul luogo, parlare con uno dei figli: Wolfang (il cui nome è apparso come produttore associato sui titoli *Dr. Ehrlich's Magic Bullet*) che al cinematografo è rimasto legato anche dopo la morte del padre; o con l'altro figlio, Gottfried, che è stato scenarista e produttore di numerosi film.

Dopo Puck e Titania venne la volta di *Giulietta e Romeo.* George Cukor ha fatto, sia detto con rispetto, un film mediocre. Uno Shakespeare di ordinaria amministrazione. Norma Shearer esibiva la sua recitazione un po' sdilinquita su un verone di cartapesta ricopiato dalle cartoline illustrate, sotto bifore e trifore che baluginavano tra rose rampicanti e lucide fogliette d'edera. Il suo smaccato accento yankee, il suo bellissimo collo levigato, le sue gotine paffutelle, i suoi grandi occhi un po' troppo sgranati per nascondere qualche rughetta impertinente, erano il saluto estremo all'amante che, laggiú, in basso, le appariva il ritratto della morte. Pareva anche lei una statuetta di alabastro trasparente appena uscita dalle mani di un figurinaio di Lucca e si aveva talvolta il sospetto che il suo cuore palpitasse proprio come i cuori di quelle figurine. Del resto, le lagrime che irroravano il suo volto abituato a non scottarsi alle passioni umane come la porcellana delle vasche da bagno è abituata a non scottarsi sotto lo scroscio dell'acqua bollente, erano lagrime di amante e non di sposa. Alla statuaria bellezza di Norma-Giulietta faceva riscontro la non meno americana ma tanto piú viva recitazione di John Barrymore che con la sua Regina Mab ci ha dato un Mercurio davvero ineguagliabile. Se ai tempi dei Capuleti fosse stata scoperta l'america e già il Mayflower vi avesse trasportato gli europei che dovevano assimilare quell'aria e creare il tipo americano, si sarebbe avuto anche nella realtà della leggenda veronese un Mercuzio americano: tanto è sempre vero che l'arte vince la realtà. Ma in questo film che ha fatto versare fiumi di lagrime a tutti gli spettatori del mondo, acerrimi critici compresi, v'era un tesoro: Leslie Howard. Il suo Romeo, pur maturo, pur con parecchie rughe e parecchi capelli bianchi sotto il cerone e la parrucca, aveva tutto lo slancio di quel giovane sposo innamorato, tutto l'incanto delle parole che pronunciava. La colonna sonora della sua inter-

pretazione avrebbe da essere conservata come lezione di recitazione shakespeariana. Se si pensa a Norma Shearer che gli stava accanto si deve dire che quello fu il suo primo e piú ovvio *Pigmalione*, un Pigmalione reale piú vero e preciso di quello immaginato da Shaw e da lui portato, l'anno dopo di *Romeo*, sullo schermo.

Non mi arrogo il diritto di demolire l'opera di Cukor che, del resto, ha messo al servizio di Shakespeare tutta la sua esperienza e tutto il patrimonio d'attori e di tecnica che aveva a sua disposizione. Ma questo film ha giovato alla fama di Shakespeare come qualsiasi rappresentazione giova alla minoranza del Poeta. La Poesia, quando è vera, resiste a qualsiasi batosta. La piú approssimativa trasmissione radiofonica, la piú debole rappresentazione teatrale, la piú falsa trasposizione cinematografica non potrà mai uccidere l'opera di Shakespeare. La poesia quando è vera sarà sempre al di sopra di qualsiasi mezzo con cui la si voglia illustrare o commentare. Quando la rappresentazione è fatta con intendimento d'arte non vi può essere motivo di parlare d'offesa; e se offesa v'è, per l'indegnità della persona che ha voluto toccare il capolavoro, sarà la critica a risentirsene ma non mai il poeta a esserne toccato. Molti hanno gridato al sacrilegio quando Disney per la sua *Fantasia* si è servito della Sesta Sinfonia. Erano giustificate quelle grida? Non è questo il momento di giudicarlo ma per principio diciamo che d'offesa e di sacrilegio non si poteva parlare data la levatura di Disney, e che, comunque, Beethoven non potrà certo soffrire per siffatte pseudo-contaminazioni. Questo dico per dimostrare che di maniere di rappresentare Shakespeare tante ve ne sono da far girare la testa. E ognuna di quelle maniere è, pel suo lato, la giusta. Hanno ragione all'Old Vic quando, per dimostrare che Shakespeare è al di sopra e al di fuori del tempo e seguendo l'esempio dei contemporanei di lui che vestivano Cleopatra con gli abiti del Seicento, lo rappresentano in abiti moderni. Hanno ragione i nostri grandi attori drammatici, il piú giovane dei quali è oggi Renzo Ricci, che recitano Shakespeare come la tradizione ha loro insegnato, come l'esperienza, lo studio, l'amore alla poesia suggeriscono loro. Ha ragione Guido Salvini quando, rimanendo nei confini della tradizione, per quello che riguarda il modo di recitare degli attori, tenta innovazioni sceniche e mette al servizio di queste opere ogni piú moderno ritrovato scenografico. Aveva ragione, s'intende, Max Reinhardt quando dando un'importanza visiva, oltre che auditiva, a ogni parola, a ogni pausa delle opere shakespeariane pare gonfiar loro dentro intere nuvole che poi fan volare parole e battute fino alla stratosfera. Regíe siffatte diventano giochi di prestigio. Prima di fare del cinematografo a Hollywood egli aveva trovato il modo di fare del cinematografo nel teatro. Non trascurava accorgimenti e trovate, non lesinava insegnamenti, seminava lezioni ovunque passava. Chi veda il *Mercante di Venezia* nell'interpretazione di Benassi, chi abbia veduto il *Sogno di una notte d'estate* nella regía di Salvini non può far a meno di ritrovare la mano del maestro. Tra gli stranieri che in Italia sono venuti a in-

scenare Shakespeare bisogna ricordare Jacques Copeau che ha rappresentato nel Giardino di Boboli (ma in altra parte da quella scelta da Reinhardt pel suo *Sogno*) il *Come vi garba* (*As You Like It*). Piú lieve, meno autoritaria (autoritaria, non autorevole: intendiamoci) delle regie di Reinhardt, questo spettacolo è passato lasciando una scia di applausi ma non di seguaci o di imitatori. Fu, insomma, un omaggio a Shakespeare, non un monumento. Ed ecco che adesso Strehler al Piccolo Teatro di Milano, a quel piccolo Teatro che, a quanto si è saputo fino a Roma, è stata l'iniziativa piú intelligente e piú « moderna » del dopo guerra italiano, ha presentato il *Riccardo II* che ancora non era stato mai dato in Italia. A quanto si può con l'ausilio delle sole critiche intendere anche da fuori Milano, Strehler non è stato estraneo agli insegnamenti di Olivier. E quando si è servito soltanto di qualche stendardo e di qualche tappeto per mutar scena ha forse ripensato all'incantevole Globe Theatre che Olivier ha ricostruito nel suo film.

Eccoci, giunti all'*Enrico V*. Difficile è discorrere quando si ha da illustrare un'opera perfetta. Difficile e meno divertente. La recitazione di Shakespeare è per Olivier quella dell'Old Vic, scorrevole, chiara, sciolta ma i suoi personaggi hanno abiti decorosi, conoscono la regalità come principi di sangue. Shakespeare conosceva pur sempre le esigenze di uno spettacolo di corte e i suoi sovrani non erano fantocci. Olivier ha realizzato questo capolavoro a soli trentasette anni; forse per vent'anni di seguito ha studiato il modo di trasportare l'azione dell'*Enrico V* dal Globe Theatre in terra di Francia, di adoperare il colore senza tradire il sapore reale della tragedia. Questo film è l'*Enrico V* di Shakespeare, badate bene, e non l'*Enrico V* di Olivier. In questo punto sta, a nostro parere, il valore vero dell'opera. I piccolissimi taglietti, fatti forse al montaggio anziché in sede di sceneggiatura, sono stati necessari come l'operazione di un'appendicite può essere necessaria a un corpo umano che, ricucito, non rivela mai la sua mutilazione. Olivier protagonista e regista, insegnante di recitazione, cultore di ogni fedeltà storica, ha tenuto le diverse figure che rappresentava in un'opera sola. E quando, nella battaglia, ha operato con quello slancio e con quella destrezza, nulla ha fatto a detrimento dell'opera poetica e teatrale; giovando al cinematografo non ha nuociuto al teatro, e viceversa. Ecco il suo segreto, ecco la sua forza. Shakespeare è teatro. Il cinematografo lo accoglie, ospite d'onore, se ne serve, lo illustra, ma in nulla potrà mai farlo divorziare dal suo sovrano: il Teatro.

Quando, parlando dell'*Enrico V* si parla di capolavoro e di suprema lezione d'arte, bisogna ricordare anzitutto che Olivier è stato il primo a risolvere il grande, l'eterno problema del cinema e del teatro. Occorreva una grande trovata, una grande mano, una formula veramente geniale che conciliasse questi due antagonisti inventati per farsi dispetto o per cancellarsi l'uno al cospetto dell'altro. Il matrimonio cinema-teatro è come il matrimonio delle persone di pari ingegno: rare volte esse riescono ad amalgamarsi, o nascono gelosie professionali,

o una di esse si piega al servizio dell'altro. Nell'*Enrico V* il matrimonio è stato perfetto; ambedue han seguitato ad imperare, giovandosi l'uno dei pregi dell'altro. Chi va a vedere il film vede un vero e proprio film che non è davvero teatro filmato; chi va a vedere Shakespeare trova Shakespeare in tutta la pienezza della sua poesia. Occorrerebbe vederlo due volte: la prima col ricordo dell'*Enrico V* letto ai tempi degli studi. Se ne rimarrebbe sbalorditi; ci parrebbe che certe cose (ad esempio l'incantevole scenetta in francese che è tanto teatro ma pur cosí delizioso cinematografo, in quel fuoco di fila di battute inattese) non siano in Shakespeare. Una seconda volta dopo aver riletto l'*Enrico V*: e allora s'avvedrebbe che è tutto Shakespeare. E lo sbalordimento si farebbe ammirazione.

E, poi, diciamolo francamente, Shakespeare ha da essere conosciuto. Se fosse necessario io ne farei delle edizioni a fumetti. Saprei sempre di rendergli omaggio, indegno magari ma pur sempre omaggio. Qualsiasi rappresentazione cinematografica che se ne darà, per quanto brutta, per quanto deprecata, stillerà nel cervello e nell'animo dello spettatore o dell'ascoltatore o del lettore un soffio di poesia. Egli faceva del teatro anche per dei cortigiani; a quei tempi, salvo i grandi sovrani, i cortigiani erano degli ignoranti; egli voleva farsi intendere anche da loro perché gli era necessario per vivere. Per leggerlo a scuola occorre, d'accordo, un'edizione con le note in calce, un'edizione che ne riveli i piú riposti segreti ma al proscenio non può èsservi un attore che commenta i punti oscuri. Occorrono traduzioni vive, che « arrivino » fino al loggione, non testi che stiano bene davanti agli stanchi ed avidi occhi degli studiosi. E ne vada lode a Strehler che, volendo rappresentare il *Riccardo* II al Piccolo Teatro di Milano ha chiesto di tradurlo a Cesare Vico Lodovici, uomo di teatro, e non a un traduttore che fa edizioni con note in calce. Lodovici ne ha fatta una traduzione tutta in prosa, mentre l'originale shakespeariano è tutto in versi. E il pubblico ha capito e ha applaudito. E perfino Renato Simoni, che certo non si può accusare di poco rispetto verso la poesia e che oggi dobbiamo tutti venerare come un maestro, gliene ha data pubblica e meritata lode.

Una volta era istintivo dare la croce addosso ad Ettore Romagnoli che aveva tradotto i grandi classici greci con disinvolta baldanza e con versi nei quali la retorica pareva sovente subissare la poesia. E' certo che leggendo una traduzione, ad esempio, di Bignone ci si sente invadere da un'onda di poesia che le traduzioni divulgatrici non hanno; ma le traduzioni divulgatrici hanno fatto conoscere quei maestri anche a chi leggendo poesie troppo astruse si stancava.

Alfredo Casella mi raccontava di avere veduto in Russia una *Traviata* con un finale propagandistico. Ma era pur sempre la *Traviata;* meglio era darla cosí che non darla affatto.

Quando, indegnamente, ho avuto la fortuna di tradurre opere di Shakespeare mi sono spesso udita chiedere quale versione o quale soluzione avessi scelta tra le tante che con l'andar dei secoli erano state

date a questa o quella dizione shakespeariana. Ho sempre risposto di aver scelto la piú chiara pel pubblico, non perché fossi convinta di scegliere la giusta ma perché ero convinta di farmi intendere meglio dal pubblico. E non ho mai dimenticato che Shakespeare era attore anch'egli e per un attore la prima ambizione è quella di farsi capire. E per questo motivo io penso che a Olivier bisogna dar atto anche di averci dimostrato quali erano le condizioni in cui si recitavano, nel Seicento, i lavori di Shakespeare. Il palcoscenico era ridottissimo, il pubblico aveva una visuale piccolissima. Il suo linguaggio era anche allòra molto raffinato cosí da accontentare il raffinato ma ignorante cortigiano, il coltissimo sovrano e il popolo ansioso di ascoltare lunghe tirate poetiche. La poesia era allora, anche per l'ignorante, una specie di bisogno fisico, tanto attiva era stata nel poeta l'educazione del pubblico alla poesia. Col passar dei secoli il pubblico inglese ha perso levatura, e alla fine del secolo scorso, fino a poco dopo la penultima guerra mondiale, Shakespeare era considerato « difficile » come lo è oggi da noi Dante. Tutte indicazioni, queste, che forse illumineranno gli spettatori italiani sulla importanza anche culturale dell'*Enrico V* non soltanto nei confronti del pubblico che per lui è straniero, quanto del suo proprio pubblico britannico.

Cosí come gli uomini del Rinascimento non potevano sapere di vivere nel Rinascimento, oggi non possiamo valerci della parola « capolavoro » che dianzi ho cosí sbadatamente adoperato, insieme alla sua non meno avventata sorella, la parola « perfezione ». Da questo Shakespeare nasceranno, è certo, altri Shakespeare cinematografici, di mano e di nazionalità diverse dagli Shakespeare di Olivier; da essi sapremo quanto alta è volata l'arte appunto, di Laurence Olivier.

Paola Ojetti

Surrealismo e surrealisti

Fin quando non avremo fissato un'estetica precisa dell'allegoria, il surrealismo vivrà sull'equivoco e sul prestigio del Parentino, di Giuseppe Arcimboldi e di Battista Bracelli. Fin quando il marchese de Sade non sarà svuotato dai suoi capricci erotici, i surrealisti fingeranno d'essere i suoi adoratori e continuatori. Fin quando Giorgio de Chirico non rivelerà l'equazione mentale dei suoi cavalli ellenici e delle sue prospettive abbandonate, l'arte surrealista continuerà i suoi esercizi accademici che giustificano l'oleografia con astuzie verbali. Fin quando non metteremo a punto una metafisica dei simulacri, tutti i film *sul* museo Grévin si spacceranno per surrealisti.

Breton ha detto che « non bisogna confondere i libri che si leggono in viaggio e i libri che fanno viaggiare ». Il surrealismo ha sfondato qualche cancello di stazione prendendo d'assalto i treni in partenza, con predilezione per il *lusso*. Dov'è oggi il viaggio surrealista?

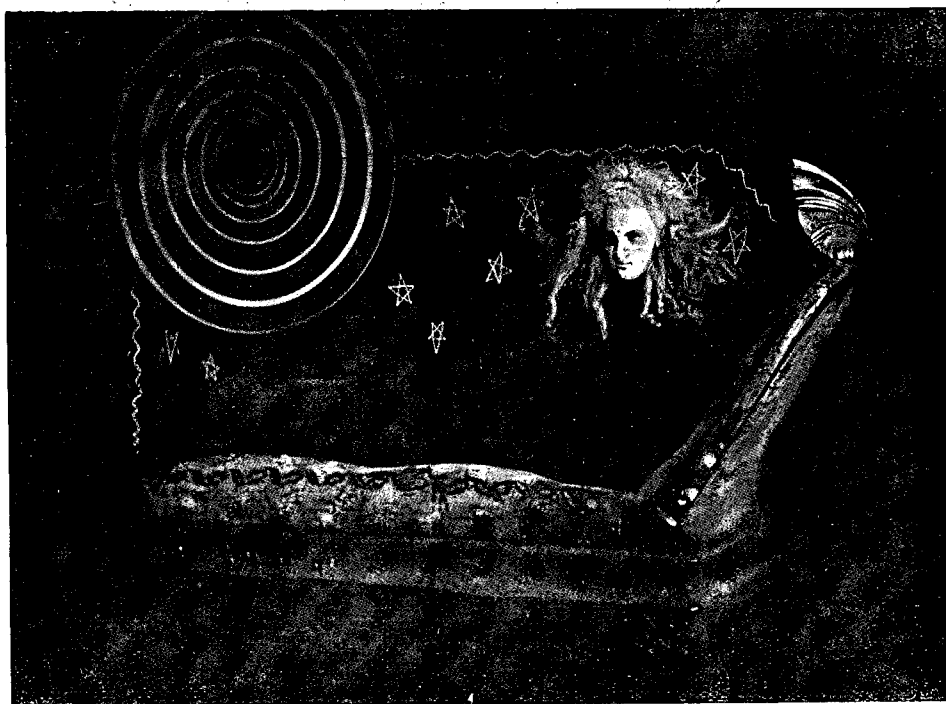
A Londra, nel 1936, una mostra internazionale allibiva gli inglesi che non si spiegavano affatto come certi pittori potessero lavorare nel piú puro stile della Royal Academy su soggetti senza soggetto. A Parigi, nel 1938, nella severa galleria delle Beaux-Arts, il gruppo in piena euforia — diretto da Breton e da Eluard (« generatore-arbitro »: Marcel Duchamp) — faceva il punto: vent'anni di surrealismo nel mondo. I limiti dell'assurdo mostravano già le loro cuciture. Il contatto col pubblico diminuí l'ombra della « maledizione » in cui guazzava gioiosamente il surrealismo. Osservando i giochi bizzarri e le trovate umoristiche di questa mostra, era facile trovare la chiave di ogni forma e d'ogni aberrazione plastica: la funzione *A* essendo determinata, invertirla in *B*. In parole povere: il piano d'un ferro da stiro essendo fatto per scivolare, renderlo irto di chiodi (Man Ray). La puntina d'un grammofono essendo fatta per grattare il disco, sospendere la puntina in modo che non tocchi *mai* il disco in movimento; quest'ultimo apparecchio rimpiazzava la puntina con una mano aperta e il disco con un paio di nàtiche di gesso (Dominguez). La forza di gravità essendo una delle forme piú comuni della vita terrestre, Cocteau la capovolge in de *Le Sang d'un Poète*. Il lettore può continuare ad applicare la formula e a far deviare le funzioni degli oggetti, degli uomini, dei pensieri, delle immagini e della... letteratura.

Nel 1942, con la Mostra Internazionale del Surrealismo a New York, il surrealismo conquistava l'America. Le vetrine diventarono piccoli musei surrealisti, la pubblicità diventò elucubrazione onirica, il cinema affidò i sogni su pellicola a Salvador Dali (*Spellbound* di

GERMAINE DULAC *La Coquille et le clergyman*

LUIS BUNUEL *Le Chien andalou*

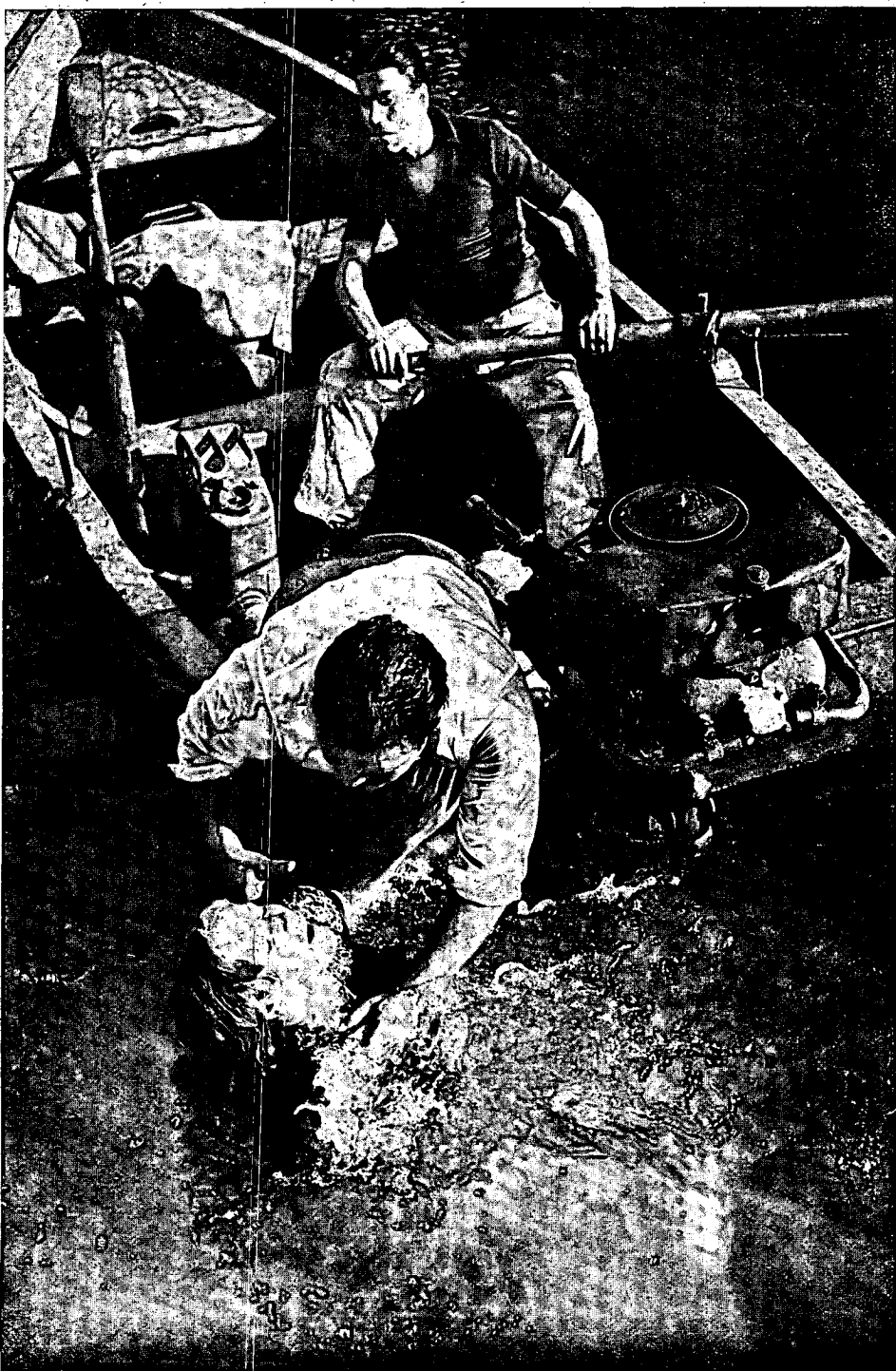
ROBERT FLOREY *"9413"*

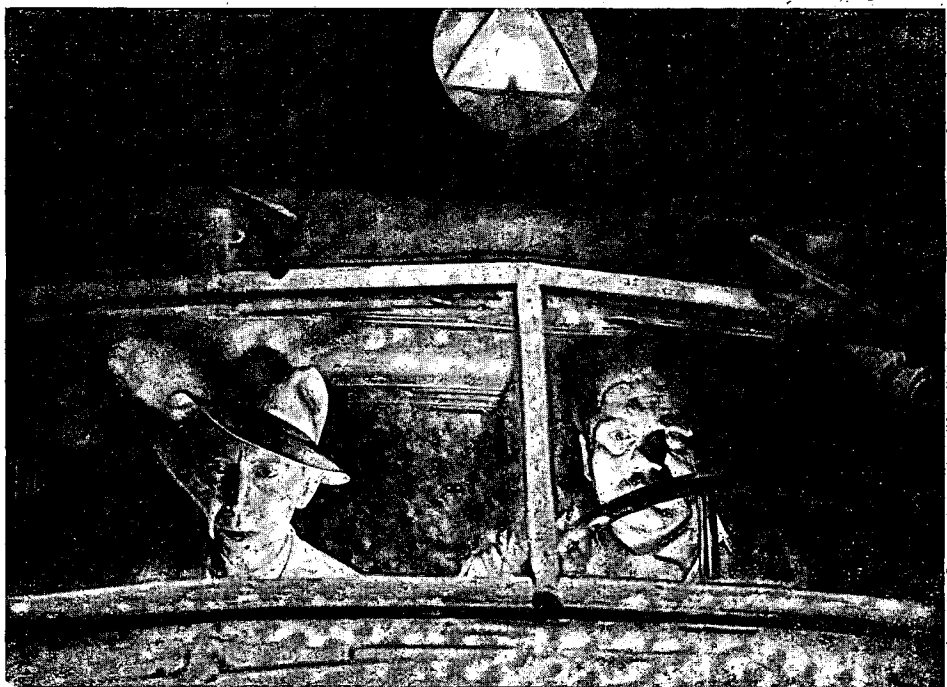
JEAN COCTEAU *Le Sang d'un poète*

JEAN COCTEAU *Le Sang d'un poète*

JEAN COCTEAU *Le Sang d'un poète*

Il sogno di Max Ernst in *Dreams That Money Can Buy*

“Scesa d'un nudo” di Duchamp nel film *Dreams That Money Can Buy*

MAYA DEREN E ALEXANDER HAMMIT *Meshes of the Afternoon*

ALBERTO LATTUADA *Senza pietà*

ALBERTO LATTUADA *Senza pietà*

ALBERTO LATTUADA ***Senza pietà***

ALBERTO LATTUADA *Senza pietà*

Hitchcock) e il music-hall svestí le ballerine in un mondo alla Bosch. Dai *cadaveri squisiti* i surrealisti passavano ai successi mondani.

Nel 1945, la metà dei surrealisti avrebbe accettato di far parte dell'« Académie française ». Maurice Nadeau pubblicava una dottissima *Histoire du Surréalisme* con cento pagine di note e un saggio iconografico. Nadeau non voleva certo fare il becchino, ma non era possibile nascondere piú a lungo le muffe che spuntavano sulle ali di pipistrello del surrealismo militante. Ma Nadeau *non* parlava del cinema « surrealista », salvo brevissime allusioni.

Nel 1946 scoppiò una bomba, nascosta in Francia con una commovente unanimità, che ha fatto ridere tutti coloro che hanno ancora il gusto delle crisi intellettuali ed evitano il conformismo del silenzio. In una lettera aperta indirizzata a Marcel Carné, regista de *Les Enfants du Paradis* e collaboratore del surrealismo popolare di Prévert, Sergei Yutkevic, noto regista russo della nuova generazione, accusava la grande maggioranza dei surrealisti d'essere parenti della Gestapo hitleriana e affermava che « tale rivoluzione immaginaria è stata spesso pagata coi marchi tedeschi » (*sic*). Eluard, Picasso, André Masson, Aragon, lo stesso Jean Paulhan, impallidirono ma si tacquero. Prévert e Giacometti negarono questa famosa lettera. Gli altri, piú o meno neutri, pubblicarono la lettera, censurandone le frasi scabrose e carezzandone i luoghi comuni.

E' la lettera russa che ha fatto traboccare il vaso già pieno? Non ne siamo certi, ma lo scandalo coincide con la nuova reazione surrealista, capitanata da Breton e scomunicata da Aragon. Non sarebbe possibile comprendere la Mostra del Trentennale del Surrealismo, che fu organizzata da Breton e da Duchamp con l'aiuto di Kiesler nelle sale d'Aimé Maeght, senza quest'ultima chiave polemica. L'assenza di Eluard, Aragon, e d'altri, ha provato che lo scisma è consumato.

In un film di molti anni fa, Harpo Marx, forse consigliato da Salvador Dali, lanciava un'arpa ove le corde erano sostituite da fil di ferro spinato. E' la prima epoca di divulgazione, seguita poi da una vera invasione di « poesia » gratuita, dall'applicazione dello « scrivere automatico » inventato da Breton e da intrusioni pubblicitarie.

Il surrealismo ha servito da lievito in una pasta già stanca. Il surrealismo, violando le funzioni normali, ha aperto porte e finestre e, a volte, ha magari squarciato i muri di cemento armato. Il surrealismo ha letteralmente svitato i congegni della creazione artistica, *non tanto per analizzare gli eccentrici, ma per mettere qualche granello di sabbia tra le ruote*. La storia riconosce codesti meriti. Ma chi oserebbe sostenere che il surrealismo ne ha l'esclusività? L'azione del tifo su un romanziere moralizzante, la sordità sul genio d'un musicista, il vaiuolo sulle teorie d'un esteta, è parallela all'azione del surrealismo.

Il surrealismo è dunque un fenomeno tra il patologico e il letterario, o meglio una provocazione letteraria di fenonemi patologici. Il suo campo d'esperienza è immenso poiché va dalle allucinazioni

degli epilettici, o dalle visioni degli schizofrenici, alla formula sovrumana di Novalis: « Il mondo diventa sogno. Il sogno diventa mondo ».

La mostra del 1938 fu presentata sotto un soffitto formato da mille sacchi di carbone (vuoti). Quella del 1942, a New York, presentava le opere surrealiste attraverso una ragnatela di spago. La mostra del 1947, in piena estate, la si visitò sotto la doccia o almeno lungo una pioggerella discreta. Breton avrebbe dovuto meglio chiarire le sue ragioni e noi lo avremmo ascoltato volentieri. Non possiamo dimenticare che André Breton è stato un eccellente profeta: ha annunziato la guerra del 1939 nell'ottobre 1925.

Lo scisma politico non è il solo elemento di disgregazione del gruppo surrealista. La frazione di Bruxelles, diretta da Magritte, ha un programma proprio. Quindi, niente Magritte, niente Paul Delvaux a Parigi. Un documentario eccezionale, *Le Monde de Paul Delvaux*, girato da Henri Storck su uno scenario di René Micha, rende furiosi i novanta surrealisti della « centrale » parigina.

Per fortuna, i nuovi venuti portano al cenacolo di Breton un sangue nuovo. Abbiamo Donati, Kiesler (autore della « Sala di superstizione »), Hector Hippolyte (un Douanier Rousseau infantile), Maria, scultore « sottomarino », Jindrich Heisler, specialista dell'oleografia pittorica, i « baciogramma » (precisamente: impronte di labbra) di Malespine, le arlecchinate di Bruno Capacci, le invenzioni minuziose di Dorothée Tanning e le materie fuse, alla Tanguy, di Pinto.

Pitture, sculture, pellicole o manifesti tuonanti, le espressioni del surrealismo non riescono mai, o quasi mai, a penetrare nella vera poesia o nella realtà dell'arte. L'avventura surrealista è una specie di « Libro dei Sogni », un libro piú intelligente e piú sapiente, ben inteso, un libro studiato e a volte inventato da gente che ha letto Achim von Arnim, Freud, Jung e magari Hegel e Marx, gente che non si copre affatto gli occhi dinanzi a Hiroshima.

Il surrealismo ha trent'anni e non è morto. Però le chiavi che ha inventato per aprire le porte del corridoio dei sogni, sono tanto logore che non possono piú servire che da grimaldelli.

E il cinema considerato come surrealista? Il bilancio è semplice. Trascorsi i tempi eroici de *La coquille et le clergyman* (1928) della Dulac, de *Le chien andalou* (1929) e de *L'âge d'or* (1930) di Buñuel, « *9413* » di Robert Florey e lo stesso *Sang d'un Poète* (1930) di Cocteau, non abbiamo avuto che interferenze surrealiste. Semplici frammenti di film, inglesi come in *Dead of Night* (*Nel cuore della notte*) di Cavalcanti, Chrichton, Dearden e Hamar, francesi come ne *La Nuit fantastique* di L'Herbier o *Le chanteur inconnu* di Cayatte, italiani come *O la borsa o la vita* (C. L. Bragaglia), *Il Canale degli Angeli* (Pasinetti) e americani come in *Blind Alley*, *Flesh and Fantasy* (Duvivier), *Spellbound* (Hitchcock), *The Lady in the Lake* (Montgomery), nel *Dr Jekyll and Mr Hyde* n. 3 (Fleming) e in *Dumbo* il sogno degli elefanti rosa (*Disney*).

Sequenze intere di film funerei o crudeli fino al sadismo appar-

tengono al surrealismo e il sangue che macula la parete dell'alcolico di *Lost Week-End* (Wilder) è il prototipo del *cauchemar* surrealista.

Il sogno degli elefanti rosa di Disney tocca poi tutti gli spettatori: il ritmo musicale assopisce l'immaginazione del pubblico che si lascia prendere dalle immagini assurde o dalla loro fecondazione.

Il sogno di *Spellbound* è una costruzione interamente surrealista che firma lo stesso Salvador Dali. Il surrealismo a piccole dosi penetra cosí in un universo che gli incubi di guerra e di pace avevano preparato. I cattivi film ne farebbero volentieri uso per giustificare il loro vuoto cinematografico. Cosí per Tristano e Isotta dell'*Eternel retour* (Delannoy) e per il castello incantato, scaturito a torto dal *Sang d'un Poète*, di *La Belle et la Bête* (Cocteau).

I soli film che possano dirsi surrealisti sono *Dreams That Money Can Buy* (1946), *Meshes of the Afternoon* (1947), *Al crepuscolo cade la notte* (1948).

Dreams That Money Can Buy è americano, di Hans Ritcher; potrebbe tradursi *Comprate un cartoccio di sogni*. Ci offre infatti una serie di sogni classici dei classici del surrealismo plastico. Sogno di Fernand Léger (senza contatto col *Ballet Mécanique*). Sogno di Max Ernst preso dai disegni di « Water ». Sogno di Calder, essenzialmente plastico, tra Paul Klee e Juan Miro. Sogno autobiografico di Richter (« Narcissus »). Sogno di Marcel Duchamp che finisce nel celebre *Scesa d'un nudo*. Sogno infine di Man Ray. Nonostante tali referenze quest'enorme antologia a colori del surrealismo è surrealista quanto la Storia del Nadeau o quanto il documentario belga su Paul Delvaux.

Meshes of the Afternoon di Maya Deren e Alexander Hammid, pure americano, è una delle piú curiose pellicole di formato ridotto (16 mm) ed è il frutto d'un surrealismo d'inquadratura e della fotogenia surrealista di punti di vista inattesi (l'occhio tra le dita) o esteticamente attesi (fanciulla botticelliana).

Al crepuscolo cade la notte di Rune Hagberg, svedese, si serve dei postulati surrealisti per rendere intelligibile l'avventura d'un uomo, raccontata con immagini direttamente inspirate dal surrealismo (1). Forse molti dilettanti hanno capolavori surrealisti nelle bobine, ma conosciamo questi soli tre film che possano usarne la marca.

Marca da discutersi, d'altronde. Per noi, un cinema surrealista non esiste, nel senso che i surrealisti han dato alle loro ambizioni. IL CINEMA È IL SURREALISMO, tutto il cinema, dal primo fotogramma che la nostra coscienza non vede, fino ai frutti piú complessi del montaggio e dell'opera d'arte. Se non è morto, il surrealismo dei letterati muore. Per un prodigio, di cui è inutile illustrare l'irrazionale perfettamente magico, i surrealisti son passati a fianco della sola arte surrealista possibile, e han parlato d'altro.

Lo Duca

(1) *Al crepuscolo cade la notte* di Rune Hagberg (1948). Titolo originale: *...Och efter skymning kommer mörker...*; musica di Karl Otto Westen. Attori: Rune Hagberg, Amy Aaröe, John Wilhelm Hagberg.

Note

Poesia e Verità

E' pacifico, o almeno dovrebbe esserlo, che il documentario rappresenti la forma piú libera e pura dell'espressione cinematografica, come quella in cui la fantasia del regista può realizzarsi puntualmente nel taglio e nella cadenza delle immagini col pieno raggiungimento di una trasfigurazione cinematografica. Nonostante il suo nome improprio, il documentario riesce a documentare *il sentimento dell'artista cosí come è difficile possa avvenire nelle pastoie del film spettacolare, fatto per sua natura di adattamenti e di compromessi e inquinato troppo spesso e, forse, per un'imprescindibile esigenza, da elementi pittorici, letterari e teatrali essenzialmente antifilmici. Al lume di questa considerazione un critico acuto potrebbe sostenere e provare con molti validi esempi che i film piú notevoli nella storia del cinema (da* Hallelujah! *alla* Bête humaine) *hanno un sottofondo documentario e che proprio in questo consiste la forza e la fortuna del piú recente cinema italiano. E, sia pure paradossalmente, non si potrebbe sostenere con un fondo di verità che Charlot è un grande documentarista della propria arte di mimo?*

E' pacifico altresí il valore culturale e pedagogico del documentario che si rifà sempre all'arte e alla natura o alle differenti attività e condizioni umane. Sicché esso apparirebbe come il mezzo piú indicato per la educazione cinematografica del pubblico e per la sua elevazione morale; il mezzo piú indicato per costituire degli effettivi scambi spirituali tra popoli ampliando sempre di piú quella reciproca conoscenza che è indispensabile per l'esistenza di un effettiva società internazionale.

Purtroppo, però, non solo è difficile vedere nei nostri cinema i documentari italiani (eppure se ne fanno un certo numero e di una certa qualità), ma addirittura impossibile quelli stranieri: russi, francesi, americani che siano. Si può dire che il mondo è tutto da scoprire in questo senso per il cinematografo: ragioni politiche che impediscono certe riprese, ragioni di speculazione commerciale che scacciano dalle sale i documentari o altre che siano, sta di fatto che questa attività è assai limitata e resta, poi, in gran parte all'oscuro. Occorrebbero provvedimenti statali e accordi internazionali per dare vita a questo settore.

Perché i registi così sensibili per la loro libertà non se ne preoccupano? Intendo dire i registi francesi, inglesi, americani, russi, oltre quelli italiani. Viene il sospetto che all'amore per la cinematografia non sia estranea la ricca dote.

Carmina non dant panem *e il documentario, in effetti, è la poesia del cinema.*

L. C.

Jacques Feyder

E' morto Jacques Feyder. L'autore di Atlantide (1920), Crainquebille (1922), Thérèse Raquin (1927), Pension Mimosas (1934), Kermesse héroïque (1935) *non è un regista da commemorare in poche righe. Parlare di Feyder significa esaminarne con coscienza critica la opera, distinguere il suo* humanisme de l'écran, *valutarne il lavoro con l'attore, ammirare l'assenza di gratuità e, per contrario, la rigorosa costruzione interna della sua composizione drammatica.*

Bianco e Nero *contribuì, nel* 1937, *a porre in rilievo lo sforzo intenso e preciso che Feyder aveva compiuto nella realizzazione del suo capolavoro, pubblicando la sceneggiatura della* Kermesse héroïque, *e una ampia documentazione sul contributo dato al regista dai suoi collaboratori: per la sceneggiatura, la scenografia, il costume, ecc. Feyder ne fu sempre grato a* Bianco e Nero, *e allorché, riparato in Svizzera in seguito agli eventi della guerra, volle ricostituire la sua biblioteca, si affrettò a richiedere qualche copia del fascicolo ormai esaurito.*

All'autore della Kermesse, *al creatore di quel* Crainquebille *che scopre per primo i famosi* escaliers *parigini che dovranno apparire nei film di Clair e Renoir,* Bianco e Nero *dedicherà nel prossimo numero un degno saggio a firma di Georges Sadoul.*

M. V.

Documenti

Ultima intervista con Louis Lumière (1)

Non avevo l'onore di conoscere il grande inventore, recentemente scomparso, quando ricevetti da lui, nell'agosto 1946, un manoscritto di dodici pagine intitolato *Osservazioni suggerite a Louis Lumière dalla lettura del libro di Georges Sadoul: « L'invention du Cinéma »*.

In questa memoria, Lumière aveva voluto rettificare taluni errori del primo volume della mia *Histoire Générale du Cinéma* e completare in numerosi punti le mie informazioni.

Louis Lumière mi ricevette alcune settimane piú tardi a Bandol. Nel corso di una lunga intervista — e di quelle che seguirono — mi forní importanti precisazioni a proposito del suo *Cinematografo;* ciò che mi permise di preparare una edizione, ampiamente aumentata e corretta, de *L'Invention du Cinéma,* che uscirà fra qualche settimana.

Nel gennaio scorso, Louis Lumière, la cui salute era andata declinando dal 1946, volle autorizzarmi a intervistarlo per la *Télévision Française.*

Questa intervista fu registrata su dischi e filmata da Bocquel. Un lungo pomeriggio di lavoro fu necessario. Louis Lumière, che ormai non lasciava piú il letto, dovette fare uno sforzo considerevole, leggendo, con grande difficoltà, il testo che aveva davanti agli occhi quasi ciechi. Ma sotto i riflettori e davanti al microfono conservò la sorridente affabilità che gli era consueta. Era l'ultima volta che si trovava di fronte all'apparecchio cui aveva dato il suo nome: Cinéma...

Nel marzo scorso, l'intervista fu trasmessa per televisione, in apertura della notevole serie di emissioni consacrate da George Charensol, con la collaborazione di Pierre Brive, alla storia del cinema. Grazie alla loro iniziativa gli archivi del cinema possono conservare un'ultima immagine — quanto commovente — di Louis Lumière.

Georges Sadoul

(1) Siamo lieti di pubblicare il testo dell'*Ultima intervista con Louis Lumière,* fino ad oggi mai stampata, e che Georges Sadoul ci ha mandato in esclusiva per l'Italia.

Signor Lumière, in quali circostanze ha cominciato a interessarsi alle fotografie animate?

Mio fratello Auguste ed io cominciammo i nostri primi lavori durante l'estate 1894. In quest'epoca le ricerche di Marey, Edison, Démeny, avevano condotto a certi risultati, ma non era ancora stata fatta alcuna proiezione sullo schermo.

Il principale problema da risolvere era allora di trovare un sistema di trazione della striscia su cui erano state stampate le immagini del film. Mio fratello Auguste aveva pensato d'impiegare a questo scopo un cilindro incavato, analogo a quello proposto da Léon Boully in un altro apparecchio. Ma questo sistema era brutale. Non poteva andare e non andò mai.

Il Signor Auguste Lumière propose in seguito altri sistemi?

No, mio fratello cessò d'interessarsi alla parte tecnica del Cinematografo non appena io trovai un dispositivo di trazione corretto. E se il brevetto del cinematografo è stato preso sotto i nostri due nomi, la ragione sta nel fatto che noi firmavamo sempre in comune i lavori e i brevetti che depositavamo, avessimo partecipato o no alle relative ricerche. In realtà, io solo ero l'autore del Cinematografo, come lui, da parte sua, era il realizzatore di altre invenzioni sempre brevettate sotto i nostri due nomi.

Qual'è stato dunque il sistema di trazione da lei proposto?

Ero un po' indisposto ed ero costretto a restare a letto. Una notte in cui non dormivo la soluzione si presentò con chiarezza al mio spirito. Consisteva nell'adattare alle condizioni della ripresa il meccanismo conosciuto sotto il nome di *pied de biche* (piede di cervo) nel dispositivo di trazione delle macchine da cucire, dispositivo che realizzai prima con l'aiuto di un eccentrico circolare che rimpiazzai presto con lo stesso organo, ma triangolare, conosciuto in diverse utilizzazioni sotto il nome di *eccentrico di Hornblowe.*

Ed ha fatto costruire un apparecchio sperimentale secondo i principi da lei scoperti?

Fu il capo-meccanico delle nostre officine, Moisson, che costruí il primo apparecchio in base agli schizzi che gli passavo, mano a mano che la realizzazione procedeva. Siccome era impossibile di procurarsi in Francia dei film su celluloide trasparente, feci i miei primi tentativi con pellicole di carta fotografica fabbricata nelle nostre officine. Le tagliavo e perforavo da me, e i primi risultati furono eccellenti, come lei ha potuto vedere.

Infatti ho avuto nelle mie mani, non senza emozione, quella lunga striscia di carta che Ella ha offerto al Musée de la Cinémathèque Française. *E quelle immagini sono di una nitidezza perfetta.*

Erano pellicole puramente sperimentali. Le immagini negative su carta non potevano essere proiettate a causa della loro eccessiva opacità. Ma riuscii, nondimeno, ad animarle in laboratorio guardandole in trasparenza, illuminate da una forte lampada ad arco. I risultati furono eccellenti.

Ha atteso molto per impiegare pellicole su celluloide analoghe a quelle utilizzate dal cinema moderno?

Avrei utilizzato immediatamente pellicole di celluloide se avessi potuto procurarmi in Francia una celluloide flessibile e trasparente che mi soddisfacesse. Ma non se ne fabbricava né in Francia né in Inghilterra. Dovetti mandare negli Stati Uniti uno dei nostri capi-servizio che acquistò celluloide in fogli non sensibilizzati, alla *New York Celluloïd Company*, e ce li portò a Lione. Li tagliammo e perforammo con l'aiuto di un apparecchio, il cui movimento derivava dalla macchina da cucire, e che fu messo a punto da Moisson.

In quale data ha potuto girare il suo primo film su celluloide?

Realizzai alla fine dell'estate 1894 il mio primo film: *La Sortie des Usines Lumière.* Come non le è sfuggito, gli uomini portano cappelli di paglia e le donne vestiti da estate. Mi occorreva, d'altronde, un grande sole per girare quelle scene, perché disponevo soltanto di un obbiettivo poco luminoso e non avrei potuto fare una ripresa come quella in inverno o in autunno. *La Sortie des Usines Lumière* fu proiettata per la prima volta a Parigi, rue de Rennes, alla *Societé d'Encouragement pour l'Industrie Nationale.* Fu il 22 marzo 1895. Questa proiezione concluse una conferenza richiestami dall'illustre fisico Mascart, allora Presidente della Società. Proiettai anche su uno schermo la formazione di una immagine fotografica in sviluppo, ciò che presentò certe speciali difficoltà sulle quali non insisto.

Il suo apparecchio aveva già il nome di « Cinématographe? ».

Non credo che noi l'avessimo già battezzato. Il nostro primo brevetto, preso il 13 febbraio 1895, non aveva adottato un nome particolare. Vi si parlava solamente di un « apparecchio per l'ottenimento e la visione di prove cronofotografiche ». Soltanto molte settimane dopo scegliemmo il nome di *cinematografo.*

Ma mio padre Antoine Lumière trovava il nome *cinematografo* impossibile. Si lasciò convincere dal suo amico Lechère, rappresentante degli *champagnes* Moït e Chandon, ad adottare, per il nostro apparecchio, il nome di *Domitor.*

Che cosa voleva dire?

Non lo so bene, era una parola forgiata da Lechère, probabilmente dal verbo *dominer*: *Dominateur.... Domitor.* Ma il nome non

fu mai accettato, né da mio fratello né da me, e non lo usammo mai.

La messa a punto del Cinematografo le pose dei problemi tecnici difficili a risolvere?

Quello che piú attirò la mia attenzione fu la resistenza delle pellicole. I film di celluloide erano allora, per noi, un prodotto nuovo di cui ignoravamo le qualità o proprietà. Mi detti dunque ad esperienze metodiche attraversando le pellicole con aghi di diversi diametri, ai quali sospendevo dei pesi crescenti. Arrivai cosí a conclusioni interessanti come quella che il foro poteva, senza inconvenienti, essere piú grande dello spillo che lo attraversava e resistere altrettanto bene che dandogli la dimensione esatta dello spillo stesso.

Le sue officine intrapresero la fabbricazione industriale del « cinématographe »?

No. Non fabbricavamo, d'altronde, nessun apparecchio, e non eravamo attrezzati per intraprendere una fabbricazione simile. In seguito alla conferenza che avevo tenuta a Parigi, ai primi del 1895, l'ingegnere Jules Carpentier, che divenne uno dei miei migliori amici e restò tale fino alla morte, ci sollecitò per essere il fabbricante del nostro apparecchio nei suoi laboratori che avevano da poco lanciato un eccellente apparecchio fotografico. Accettai questa proposta, ma soltanto all'inizio del 1896 Carpentier poté darci una prima dozzina di apparecchi. Fino ad allora dovetti contentarmi dell'apparecchio che noi avevamo costruito a Lione.

Poiché disponeva, nel 1895, *di un solo apparecchio che serviva alla ripresa e alla proiezione, è stato lei, in quell'anno, il solo operatore di ripresa per il suo Cinematografo?*

Esatto. Ero stato l'operatore di tutti i film proiettati nel 1895, sia al Congresso Fotografico di Lione nel mese di giugno, sia alla *Revue Générale des Sciences* a Parigi, in luglio, sia infine a Parigi nel sottosuolo del Grand-Café, a partire dal 28 dicembre 1895. Una sola eccezione: *Les Brûleuses d'Herbes*, girato da mio fratello Auguste in vacanze nella nostra proprietà de La Ciotat. Aggiungerò che non soltanto avevo girato questi film, ma le prime pellicole proiettate al Grand-Café erano state da me sviluppate in catinelle di metallo smaltato contenente il rivelatore, l'acqua di lavaggio e il fissatore. Impressionavo i positivi servendomi come sorgente luminosa di un muro bianco illuminato dal sole.

Può parlarci della « Partie d'ecarté? ».

I giuocatori sono: mio padre Antoine Lumière, che accende un sigaro. Di fronte a lui il suo amico Trewey, prestigiatore, che dà le carte. Trewey fu d'allora in poi l'organizzatore, a Londra, delle rap-

presentazioni del nostro Cinematografo, e figura in molti miei film: *Assiettes tournantes* per esempio. Il terzo giocatore, quello che versa la birra, è mio suocero, il birraio Winckler, di Lione. Il servo, infine, è quello di casa, nato a Gonfaron: un meridionale puro sangue, pieno di allegria e di spirito, che ci divertiva con le sue uscite e le sue buffonate.

L'Arrivée du train en gare fu da me girato nella stazione de La Ciotat nel 1895. Si può vedere sulla banchina una fanciulla che saltella, tenuta per una mano dalla madre e per l'altra dalla governante. Quella fanciulla è la mia prima figlia, divenuta signora Trarieux, ed è attualmente quattro volte nonna. Mia madre, signora Antoine Lumière, che l'accompagna, è riconoscibile dalla mantellina scozzese.

Che cosa può dirci del famoso « Arroseur arrosé? ».

Benché i miei ricordi non siano precisi credo di poter dire che l'idea dello scenario mi fu suggerita da uno scherzo del mio giovane fratello Edouard, che abbiamo disgraziatamente perduto come aviatore nella guerra mondiale 1914-18. Era allora troppo giovane per sostenere la parte del monello che mette il piede sulla canna per annaffiare. Lo rimpiazzai con un apprendista del laboratorio di falegnameria delle officine, Duval, morto dopo aver ricoperto le funzioni di capo-spedizioniere per quarantadue anni. Quanto all'annaffiatore, la parte fu sostenuta dal nostro giardiniere, Clerc, che vive ancora dopo essere stato, anche lui, per quaranta anni, impiegato nelle nostre officine. Abita ora nei dintorni di Valenza.

Quanti film realizzò nel 1895?

Devo averne girati una cinquantina. I miei ricordi, a questo proposito, non sono precisi. Tutti questi film erano lunghi 17 metri e la loro proiezione durava circa un minuto. Questa lunghezza può apparire singolare, ma era imposta dalla capacità di recezione delle scatole in cui riponevo il negativo dopo la ripresa.

Può citare qualche titolo di film realizzato nel 1895?

Mettemmo in scena alcuni film comici cui parteciparono parenti, amici, impiegati, come *Chez le Photographe,* una piccola farsa dove recitavano mio fratello Auguste e il fotografo Maurice, che doveva poi diventare il concessionario della nostra cinematografia al Grand-Café. Poi ancora, *Charcuterie Américaine,* in cui mostravamo una macchina per fare le salsicce. Si metteva un maiale da una parte, le salsicce uscivano dall'altra, e viceversa. Ci eravamo molto divertiti, mio fratello ed io, a fabbricare questa pretesa macchina, nella nostra proprietà de La Ciotat, ed avevamo fatto scrivere sullo strumento: « Crack, charcutier de Marseille... »

Occorre parlare, poi, del *Débarquement des Congressistes à Neu-*

ville sur Saône, che è in qualche modo la prima « attualità », poiché lo ripresi in occasione del congresso di Fotografia nel giugno 1895 e proiettai l'indomani stesso davanti ai Congressisti.

Girò altri film dopo il 1895?

Pochi. Lasciai questa cura agli operatori che avevo formato: Promio, Mesguich, Doublier, Perrigot, ed altri ancora.

In pochi anni, inscrissero nel nostro catalogo piú di 200 film realizzati nelle cinque parti del mondo.

Da quanto tempo non si occupa del cinematografo?

I miei ultimi lavori risalgono al 1935, epoca in cui ultimai un cinema in rilievo che è stato presentato, in particolare, a Parigi, Lione, Marsiglia e Nizza. Ma i miei lavori sono stati di ricerca tecnica. Non ho mai fatto ciò che si chiama *mise en scène*. E non mi vedo a mio agio in uno studio moderno. D'altronde, è molto tempo che sono immobilizzato, senza potermi muovere da Bandol.

(*Traduzione di Mario Verdone*)

I libri

Charles Dekeukeleire, *Le Cinéma et la Pensée*, Les Editions Lumière, Bruxelles, 1947.

Charles Dekeukeleire è un regista belga che gode, nel suo paese, di stima e notorietà. Giudizi in tal senso, e notizie sulla sua attività, si trovano in una pagina della *Histoire de l'Art cinématographique* del Vincent e nel *Filmlexikon* di Pasinetti; viceversa egli non compare nella *Histoire* di Bardèche e Brasillach. In *Movie Parade*, il Rotha, nel capitolo « Avanguardia », riproduce un fotogramma di *La flamme blanche* (1930). Ma anche senza aver visto i suoi film, è possibile farsi una idea almeno approssimativa di Dekeukeleire dalla classificazione ch'egli fa dei propri lavori. Dekeukeleire definisce « saggi » *Combat de boxe, Impatience, Histoire du Détective e Flamme blanche*; chiama « documentario romanzato » *Le Mauvais Oeil; Terres brûlées* è un « documentario della vita primitiva »; *Visions de Lourdes, Processions et Carnavals, Thèmes d'Inspiration* appartengono alla categoria « Arte, mito, religione »; *Composition florale* va sotto la voce « Floricoltura »; *Images de Banque,* sotto quella « Banca ». « Opere sociali » sono *Au Service des Prisonniers, Secours en* 1940-1941, *Secours en* 1942 e *Nos Enfants*; mentre la definizione « Industrie » raccoglie *Signaux ouverts, La Laine, Le Canal Albert, Le Cuir, Chanson de Toile, Images de Travail, L'Acier, La Conserve Alimentaire, L'Usine aux Champs, La Vie recommence* e *Métamorphoses*. Il regista ha inoltre realizzato due altri lavori: *Le Fondateur* (genere « il documentario e la storia ») e *Les Noirs évoluent* (genere « La vita primitiva »).

Appare evidente l'evoluzione di Dekeukeleire: egli è passato dal cinema d'avanguardia al cinema documentario, cioè da temi di carattere astratto a temi di carattere concreto. *Le Cinéma et la Pensée* è interamente ispirato da questo processo di sviluppo. Ma vi sono, all'incirca, due modi di passare dal cinema astratto a quello concreto: uno è quello di trasportare nel cinema concreto non solo la tecnica, ma anche l'impostazione ideologica del cinema astratto; l'altro è quello di accettare, usare e valorizzare i risultati tecnico-stilistici delle prove sperimentali di « cinema puro », mutando però l'indirizzo ideologico e facendo convergere l'interesse creativo sulla base oggettiva della materia trattata. Non abbiamo visto, ripetiamo, nessuno dei documentari di Dekeukeleire, ma dalla lettura del suo libro e soprattutto dalla critica severa ch'egli fa del cinema d'avanguardia, possiamo arguire ch'egli si trova nella seconda delle posizioni da noi indicate:

che cioè abbia risolto, nei suoi film industriali, l'esperienza tecnico-stilistica dei suoi «saggi» a profitto di una ideologia di tipo nuovo. Come vedremo, in tal senso il pensiero di Dekeukeleire è esplicito e probante.

Le Cinéma et la Pensée è stato scritto dal febbraio 1942 all'ottobre 1944. E' presumibile che si tratti di un riesame, di una rielaborazione teorica dei risultati pratici di lavoro di Dekeukeleire, fatto in un momento di scarsa attività registica. Dekeukeleire, dal suo saggio, appare come un intellettuale di tipo pragmatistico-idealista: ma, come non appartiene in modo conseguente né all'idealismo né al pragmatismo, neppure concilia questi due atteggiamenti. Vi è, nella sua trattazione, una *coesistenza* di questi due processi di pensiero. Dekeukeleire non si fa portavoce completo dell'ideologia idealista, soprattutto è alieno dall'apriorismo, dal dogmatismo astratto e dall'estetismo: d'altro canto, pur prendendo a prestito molte tesi di tipo materialistico, egli non le approfondisce convenientemente in un sistema organico e autonomo. Si tratta in genere di tesi di materialismo non dialettico, sibbene meccanicistico; onde facilmente ne derivano posizioni concettuali di tipo mistico-mitologico. Ora, se è evidente che la base dei fatti concreti, economici e sociali, nella cornice della storia, genera le sue sovrastrutture spirituali e razionali, è altrettanto evidente che codeste sovrastrutture non sono legate alla loro base da rapporti empirico-meccanicistici e che, né vi sono subordinate da un determinismo fatalistico, né se ne astraggono per configurare un mondo assoluto ed a sé stante. L'esame dei rapporti tra base concreta economico-sociale e sovrastrutture razionali-spirituali può dare risultati scientificamente assodabili (cioè validi), solo se compiuto con una completa valutazione dialettica di tali basi, in un momento preciso della storia, nel quadro documentato dei rapporti di produzione ivi esistenti, e con un atteggiamento critico rispetto alle sovrastrutture. Dekeukeleire invece si trova inizialmente in una posizione di economismo piuttosto rigido, e i dati di fatto dai quali parte sono tratti dall'ambiente arretrato dei negri o degli eschimesi. Da questi dati di fatto offerti dall'esperienza passa in modo non dialettico ma empirico ai dati di fatto del mondo delle ideologie e dello spirito, isolando subito quest'ultimo in una sfera di soggettivismo astratto ove la critica si adagia e perde, appunto, le sue caratteristiche di analisi. Dekeukeleire è in parte cosciente di codesta contraddizione, e la confessa nell'ultimo capitolo: «Le lecteur aura sans doute soupconnè notre préoccupation dominante dans mainte page de cet essai, oú il aura vu les thèses matérialistes rejoindre les thèses spiritualistes... Nous avons pu le faire en introduisant une notion du développement des valeurs dans le temps qui s'oppose à la conception statique...».

Questa dichiarazione enuncia la posizione generale dell'autore. Opponendo una concezione dinamica (non dialettica, dinamica soltanto) ad una concezione statica, egli si schiera alleato agli ideologi del relativismo, ai sostenitori delle tesi filosofiche derivate dai recenti

sviluppi della scienza fisico-matematica. Ma, a differenza di Epstein (al quale può, per altri aspetti, essere ricondotto), Dekeukeleire ha delle preoccupazioni di ordine pragmatico-sociale che si spiegano soprattutto con il corso del suo lavoro di regista, nell'ambiente concreto del Belgio. Nel capitolo IV, « L'Education par le cinéma », egli delinea la carriera di un giovane regista che forse ha tratti autobiografici. Da giovane, il futuro cineasta sogna una carriera artistica. Ma è un mediocre versificatore, e le forme classiche dell'arte gli paiono artificiali. Diventerebbe ingegnere, se non ci fossero di mezzo le matematiche. Vede alcuni film suggestivi, « Il rencontre Moussinac et Epstein. Il fera du cinéma ». Ma il film costa caro, « impossible de s'évader dans son propre rêve », le folle « se moquent de l'esthétisme »; i mecenati non possono finanziare una produzione regolare. E allora il giovane sognatore incontra degl'industriali che cercano mezzi di propaganda meno puerili della pubblicità: e farà dei documentari industriali.

Se confrontiamo questa pagina del libro con la classificazione e cronologia dei film di Dekeukeleire, riscontriamo una coincidenza esatta. Ed è questo, il punto di partenza delle posizioni ideologiche e filosofiche dell'autore: il riconoscimento che nel quadro dell'attuale società, il poeta non può far del cinema, se non nel campo del documentario. Dalla sua esperienza stessa, Dekeukeleire deriva la sua concezione del cinema: il cinema come « tecnografia ». Una volta realizzati i suoi documentari industriali, cioè il suo « cinema tecnografico », Dekeukeleire trasporta la sua esperienza pratica nel campo delle idee, e la teorizza: giunge cosí a considerare il cinema « Art-chef de l'analyse du monde moderne », e a studiare i rapporti che intercorrono tra meccanicismo e pensiero, da un punto di vista storico prima e teorico poi. Egli potrà cosí conciliare, nelle sue pagine, la contraddizione nella quale si è trovato immesso in forza della struttura sociale del suo tempo: la contraddizione tra sogno e realtà. Impossibilitato a solo sognare (« Le film coûte cher », « Le cinéma est bridé par la matéralité des chiffres »), il cineasta scopre il mondo industriale, e ne deriva i suoi sogni. Nasce cosí il mito della tecnica e dell'industria; dei suoi aspetti poetici rivelati dalla macchina da presa; si genera cosí una mitologia e uno stato di sogno. In tal modo Dekeukeleire ha risolto il suo problema. Ma ha, nel contempo, risolto il problema degli altri, oltreché il suo? Le sue preoccupazioni sociologiche, evidentissime (egli è, tra l'altro, autore di un libro dal titolo *L'Emotion sociale*), paiono risolversi nella conciliazione delle contraddizioni e degl'interessi contrastanti in virtú del potere del cinema. Vi è senz'altro un certo infantilismo in questa posizione, e l'affermazione « Hommes d'affaires, ouvriers, intellectuels, artistes, nous possédons chacun une part de vérité qu'il faut mettre en commun pour obtenir *notre* vérité. Nous avons une cheville ouvrière capable de réunir toutes ces parts: le cinéma technographique. Au lieu de nous disputer sur des solutions fragmentaires qui seront renversées demain, apaisons les conflits, prépa-

rons le message de l'Image qui renouvellera tous nos rêves », lascia assai dubbiosi sull'efficacia di codesto parere taumaturgico attribuito al cinema documentario. Evidentemente, il giovane cineasta ha « incontrato » non solo Moussinac e Epstein, ma anche Abel Gance. Lo spirito conciliativo di Dekeukeleire attinge una bizzarra forma d'ideologia cinematografica socialdemocratica. Quest'ideologia è senz'altro la nota dominante di *Le Cinéma et la Pensée.*

Nel primo capitolo, « Préliminaires », Dekeukeleire parte dalla constatazione che l'arte nasce dalle esperienze di lavoro. Dal Congo Belga, egli riporta questo fatto: dei portatori negri che, la sera, rievocano, inconsciamente ricostruiscono, per gioco, per « rêverie », avvenimenti occorsi durante il loro lavoro. Nascita del teatro. « La source de ce théâtre et de ce langage se trouvait dans le *travail* de la journée ». Onde le sue riflessioni, che lo conducono alla conclusione: « ... toutes les grandes techniques économiques ont donné naissance à un art specifique, tout comme le machinisme à inventé le cinéma », seguendo questo processo: i fatti del lavoro sollecitano le potenzialità del sogno negli uomini; nella loro forma di rielaborazione, divengono leggenda e mito; dal mito alla fede c'è un passo solo, e la fede a sua volta diviene dogma, vale a dire postulato di pensiero. Cosicché, estendendo il campo alla sociologia e alla storia, Dekeukeleire riconosce la base di ogni mutamento umano in questo potere di sognare che si appoggia su delle basi di possibilità economiche. Si tratta quindi di invenire le forme di sogno che possono costituire il sogno, la spiritualità della nostra epoca, partendo dalla sua base economica. Queste forme, si compendiano nel cinema.

Ma l'influenza del cinema non si limita a questa realizzazione di spiritualità, afferma l'autore. Il cinema, trasfigurando lo spazio e il tempo, aumentando il numero e la qualità delle nostre percezioni sensibili, è un potente fermento di spiritualità, ma ha altresí un'influenza profonda sul pensiero umano. E' evidente che il macchinismo non continua la civiltà tradizionale. Se l'economia conduce a una trasformazione del pensiero, vi è « rottura » tra spirito tradizionale e macchinismo. Ed è a questo punto che Dekeukeleire trova la causa della crisi del mondo contemporaneo: a suo modo di vedere, essa consiste nel fatto che, mentre la realtà è mutata, il pensiero è ancora fermo alla sua forma « artigianale » (vale a dire, alla forma nata da una realtà precedente, quella della società artigianale). Ne deriva l'insufficienza di questo vecchio razionalismo: « Les concepts rationnels ont perdu leur sens: ils nous poussent è poser des actes illogiques, manquées... des actes qui manifestent des tendences subconscientes. Nous sommes des névrosés du machinisme ». Soccorre a questo punto Freud. Vi è una nevrosi? Basta portare alla coscienza il contenuto del subcosciente onde il neurotico riacquisti la serenità e l'esercizio normale delle sue facoltà. Quindi, conclude Dekeukeleire, siamo neurosati dal macchinismo? Il cinema tecnografico scaricherà il contenuto della nostra neurosi. Psicanalisi del macchinismo.

Il resto del libro è una dimostrazione di questa tesi, nel quadro piú ampio dei problemi posti dal processo del pensiero. Nel II capitolo, « Les instincts s'éveillent », l'autore traccia un panorama della evoluzione del pensiero in funzione dell'evoluzione della tecnica e dell'economia. Nel capitolo III, « Formation de la conscience », basandosi sui risultati del capitolo precedente, tratta dell'evoluzione « dall'istinto all'immagine », con particolare riguardo alla pubblicità e ai nuovi miti collettivi (« En 1928, des Bruxelloises embrassèrent les pneus de la voiture d'Henry Garat, ce qui évoque la sortie annuelle du char sacré a Benarès »). Dall'immagine si passa alla lucidità del sogno e alla coscienza. « L'éducation par le cinéma », (cap. IV), tratta in modo particolare del cinematografo, con un'analisi dettagliata dei fatti e dei problemi che sorgono al cineasta tecnografo sul suo luogo di lavoro. Dekeukeleire sostiene a fondo il film didattico, ma non nell'ambito dell'applicazione dell'insegnamento soltanto; soprattutto, nel senso della sintesi da lui auspicata, tra sogno e realtà. Questa sintesi ha anche (e forse, soprattutto), aspetti pratici. Nelle grandi linee della sua concezione socialdemocratica, Dekeukeleire sostiene che « Chacque entreprise devrait donner régulièrement à son personnel, au besoin durant des heures payées, des séances de technographie montrant la place de chacun dans l'oeuvre commune, la place de l'usine dans l'ensemble de l'effort industriel et la place de cet effort dans la civilisation. Le travailleur dont l'imagination est nourrie de tels rêves, *aspire à travailler pour les revivre* ». Come si vede, qui l'ideologia si fa piú propriamente politica. Naturalmente, in quest'opera il ruolo dello Stato è di capitale importanza; e, a quanto riferisce Dekeukeleire, lo Stato Belga non trascura la « tecnografia ». Quindi l'autore riafferma la sua « confession de foi », « la foi dans le geste économique considéré comme point de départ d'une spiritualité nouvelle ». Questa spiritualità nuova è analizzata nel capitolo VI, « La pensée de nostre civilisation ». Vengono esaminate le difficoltà in cui versa il pensiero razionale, e documentato l'intervento sempre piú largo, nella vita, dei fatti irrazionali. Qui Dekeukeleire è assai vicino alle tesi di Epstein, e anche ne ricorda il sistema di pensiero, di tipo idealistico (« La nature, comme nostre pensée, « imagine ». Avant que la nature n'eut « imaginé » le végétal, elle ne possédait pas les éléments pour imaginer... ». Dekeukeleire dà grande importanza a questo tipo di pensiero, ch'egli definisce pre-razionale).

La conclusione è evidente: « Lorsque le mythe du machinisme sera réalisé dans la mesure du possible... les techniques définitives du machinisme seront fixées. Ces techniques seront basées sur une nouvelle intuition causale des choses. A leur tour elles donneront à nos Images, à nos mots, à leur enchainement causal, à notre pensée, leur forme définitive. Nous accéderons ainsi à une spiritualité nouvelle, à une lucidité du mond plus belle sans doute que tout ce que nous pouvons en rêver aujourd'hui ».

Piace senz'altro, in Dekeukeleire, l'ottimismo e la ragionevolezza.

Ma codesto piacere è presto messo in dubbio, da vari interrogativi che vengono al lettore: fino a qual punto l'ottimismo è tale, e da quale punto in avanti si trasforma in utopia? Questa ragionevolezza, che inizia talmente solida e concreta, come e perché a un certo momento si muta in misticismo? Dipende questo dal fatto che Dekeukeleire, pur auspicando un nuovo tipo di pensiero, è in realtà ancor fermo al dualismo causale, alla logica formale insomma? E, infine, quale è la prospettiva storica del cinema « tecnografico? ». E', il cinema « tecnografico », l'unica soluzione? All'ultima domanda, il lettore quasi certamente risponde di no.

Glauco Viazzi

Atti della Fondazione « Giorgio Ronchi »; direttore Vasco Ronchi - Pubblicazione bimestrale, Firenze.

La sera del 26 agosto 1944, mentre infuriava la battaglia per Firenze, una cannonata tedesca uccideva il figlio tredicenne del professor Vasco Ronchi, direttore dell'Istituto Nazionale di Ottica. Il professor Ronchi ha voluto perpetuare la memoria del fanciullo creando la Fondazione intitolata al nome dello scomparso. La « Fondazione Giorgio Ronchi » pubblica una rivista bimestrale che si occupa di ottica o di problemi comunque connessi con l'ottica: gli *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi.* Questa rivista sia per contenuto, sia per le persone dei collaboratori, sia infine per la veste tipografica, è la continuazione naturale del *Bollettino dell'Associazione Ottica Italiana* che si pubblicava prima del 1944 e di cui era direttore lo stesso professor Ronchi. I lettori ricorderanno quel Bollettino e non è quindi il caso di parlare del tono degli *Atti,* che si mantengono sulla medesima linea: basterà dire che la rivista raccoglie gli studi che vengono eseguiti nell'ormai ventennale Istituto Nazionale di Ottica e presenta quelle memorie, di autori italiani o stranieri, che portano un contributo nel campo dell'ottica.

Gli *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi* si pubblicano ormai da due anni: sono sei fascicoletti, che abbiamo voluto segnalare ai nostri lettori, perché, usciti senza clamore di pubblicità o sfarzo tipografico, e rivolti soprattutto ad un pubblico di specializzati, possono essere sfuggiti nel cumulo delle pubblicazioni di effimera vita e di mediocre contenuto di questo dopoguerra.

Il lettore troverà negli *Atti* memorie sul calcolo ottico, sull'ottica tecnica ed industriale, sull'ottica fisiologica e sulla fotometria. Particolarmente interessanti per noi gli scritti sulla fotografia: l'Istituto di Arcetri, dove si preparano gli specialisti di ottica, possiede infatti una sezione dedicata agli studi sulla fotografia. Per dare una idea degli argomenti trattati citiamo i titoli di alcuni articoli: *Metodi e risultati conseguiti nello studio della grana degli strati fotografici* (anno I, pag. 31), *Sulla relazione fra l'esposizione e la densità fotografica ottenuta dopo lo sviluppo* (anno I, pag. 159), *Studio*

e collaudo di un sensitometro contrasto-risolvimetro (anno II, pag. 49), *Una possibile interpretazione dell'effetto Callier* (anno II, pag. 59), ecc. Inoltre si troverà negli *Atti* una memoria che completa quelle apparse nel *Bollettino dell'A. O. I.* sugli studi del dott. Toraldo di Francia per una teoria relativa all'equazione della caratteristica di annerimento delle emulsioni fotografiche: è noto che tale caratteristica viene normalmente espressa mediante una curva o un fascio di curve, nel piano Densità-Logaritmo dell'esposizione. Sarebbe invece necessario, a volte, per l'utilizzazione della caratteristica stessa, averla in forma analitica, ma le ricerche effettuate da molti studiosi hanno portato finora o ad equazioni complesse o ad una scarsa rispondenza tra la curva « calcolata » ed i risultati sperimentali. Il dott. Toraldo, facendo l'ipotesi che i granuli di sale di argento colpiti dalla radiazione funzionino come dei catalizzatori nella riduzione dell'argento operato dallo sviluppo, applicò alle emulsioni fotografiche la teoria di Hecht per la retina oculare: per poter seguire la variazione di caratteristiche che si incontrano passando da un tipo all'altro di emulsione sensibile, egli generalizzò la formula di Hecht, applicando degli esponenti alle grandezze contenutevi. Scegliendo i valori di tali esponenti è possibile ottenere l'equazione rappresentativa corrispondente ad una qualsiasi curva caratteristica ricavata sperimentalmente. Tale sistema tuttavia si dimostrava ribelle a calcolare le caratteristiche di emulsioni sviluppate in presenza di bromuri alcâlini, come normalmente avviene nella pratica. Ora, nella memoria contenuta negli *Atti*, il dott. Toraldo di Francia completa la sua teoria dando una formula che tiene conto della presenza dei bromuri: una prova pratica con una emulsione commerciale mostra l'accordo tra la curva caratteristica di annerimento « calcolata » e quella ricavata sperimentalmente.

Dobbiamo inoltre segnalare, per l'importanza che ha da un punto di vista scientifico, la memoria del professor Ronchi sulle *Novità nella teoria della visione*. Questa pubblicazione è il frutto di vari anni di studi e di ricerche effettuati presso l'Istituto di Arcetri. Non è possibile qui neppure riassumere il contenuto di tale memoria, che del resto, nelle sue linee piú importanti, è stato pubblicato da altre riviste scientifiche. Basterà dire che l'importanza di una tale teoria consiste nel fatto che si è avvicinato il funzionamento della retina a quello delle emulsioni fotosensibili da una parte ed al funzionamento dei radioricevitori dall'altra. Ma i risultati degli studi del professor Ronchi e dei suoi collaboratori non si fermano qui, e la « teoria della visione » lascia anche intravedere una spiegazione generale del misterioso funzionamento di tutti gli altri sensi.

Al lettore appassionato di storia della scienza, dobbiamo infine segnalare due articoli, uno sulla *Storia delle lenti* (anno II, pag. 1), l'altro sul *Perché non si credette nel cannocchiale* (anno II, pag. 61), oltre ai numerosi articoli di carattere storico contenuti negli *Atti*.

Mario Calzini

I film

Citizen Kane (Quarto potere)

Origine: Stati Uniti d'America, 1941 - *Produzione*: Mercury - R.K.O. Radio - *Regia*: Orson Welles - *Scenario*: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles - *Fotografia*: Gregg Toland - *Scenografia*: Van Nest Polglase, Perry Ferguson, Darrel Silvera - *Musica*: Bernard Herrman - *Attori*: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, Georges Coulouris, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Ruth Warrick, Erskine Sanford, William Alland.

Citizen Kane è stato realizzato in condizioni eccezionalmente favorevoli: Orson Welles ne è stato ideatore, soggettista, regista, interprete. Raramente soprattutto negli ultimi anni, un autore ha avuto, a Hollywood, talmente carta bianca. Welles non ne ha usato con noncuranza; ha sfruttato appieno la possibilità, giustificando bene lo slogan lanciato all'epoca della lavorazione: mai piú bel giocattolo venne affidato ad un ragazzo. Infatti, il giocattolo era bello: gli studi della R.K.O. a completa disposizione; un bilancio di spese di quasi 800.000 dollari; e, per l'autore, il 25% sugli utili lordi. Ma Orson Welles non era un comune ragazzo: era un *enfant prodige*.

Dicendo «epoca di lavorazione» e «enfant prodige», si è già fatto un abbozzo di discorso critico. Il film oggi, infatti, appare già in una sua luce «da museo». D'un lato ha perduto la violenza delle innovazioni che portava nell'ambito del cinema americano (perché quelle innovazioni sono ormai di dominio pubblico, e le si può incontrare anche in film di secondario valore), dall'altro ormai s'è dissolta anche l'eco delle polemiche che Hearst gli lanciò contro. Insomma, d'attorno a *Citizen Kane* sono scadute tutte le ragioni esteriori, scandalistiche, dell'iniziale successo. Inoltre, dal 1941 ad oggi, il cinema ha vissuto anni interessanti e, sotto piú aspetti, maturi. Orson Welles è andato via via perdendo quelle caratteristiche di audacia e irriverenza che ne facevano un *enfant prodige*. Ormai *Citizen Kane* ha un suo posto ben definito nella storia del cinema americano, e lo si può giudicare, e non solo materialmente, «a distanza di anni».

Senz'altro, nel 1941, *Citizen Kane* rappresentò un fatto nuovo nel cinema americano. Ma la sua novità non si esauriva soltanto nel carattere oltranzista ed estroso che Welles gli aveva impartito. Non si esauriva negli accorgimenti tecnico-stilistici usati (per es. l'uso, da parte dell'operatore, Gregg Toland, di obiettivi grandangolari, molto diaframmati cosí da ottenere l'effetto di «pan-focus»; la compiacenza, da parte del regista, di inquadrare piazzando la macchina a terra, di creare continuamente rapporti prospettici tra le varie parti componenti dell'inquadratura). Il film era un fatto nuovo perché impostava la narrazione cinematografica in un campo sin lí poco battuto, e teoricamente assai controverso: il film psicologico; e poi, perché sceglieva come argomento della sua indagine una figura complessa e «difficile»: quella di un magnate della stampa (nella fattispecie, il signor Hearst).

Quest'ultima particolarità ripropone tutt'un problema. Si ricorderanno le polemiche intercorse, a suo tempo, tra Radek e Tharaud, a proposito degli uomini degni di interessare un artista; e si ricorderà l'intervento, nel suo «Journal», di Mauriac. Diceva Radek: «Deterding, il re del petrolio, val la pena di esser assunto a protagonista da un artista soltanto allorché egli è ingaggiato nella sua battaglia contro la Standard Oil o l'Unione Sovietica». Re-

plicava Tharaud: «Ciò mi pare giusto». Non era invece d'accordo Mauriac: «Certo, se scrivessimo un romanzo su Henri Deterding, lo ritrarremmo *anche* nella sua vita professionale: i rapporti della sua vita professionale con la sua vita interiore, con la sua vita semplicemente umana, i conflitti che ne possono nascere: ecco il vero soggetto del romanzo o del dramma». E' chiaro che Radek aveva torto, si trovava su una posizione di schematismo; e che aveva torto anche Mauriac, il quale giungeva sí fino a riconoscere la necessità dello studio dei rapporti dialettici tra vita professionale e vita privata, ma non riusciva a riconoscere la necessità dello studio dei rapporti dialettici tra vita professionale, vita privata, e storia, vale a dire concrete condizioni economico-politiche, lotta di classi, ecc. A quest'ultima posizione era assai vicino Ehrenburg, riteniamo, nello scrivere «La caduta di Parigi».

Citizen Kane è nel vivo di questo problema. Come ritrarre, assumere a protagonista, un uomo la cui vita è, sotto tanti aspetti, di dominio pubblico? Ma prima di rispondere a questa domanda, un'altra andrebbe posta: perché? Ecco il primo punto oscuro di *Citizen Kane*: perché Welles si sarebbe ispirato alla figura di Hearst?

Il film oscilla tra l'essere uno studio di carattere e un *pamphlet*. Una fusione tra questi due elementi era possibile: si trattava di mettere in rapporto dialettico la vita privata del personaggio, la sua vita pubblica, e i legami che questa vita, nel corso dell'attività professionale, aveva con quella degli altri uomini, di quegli uomini che — oggettivamente — erano legati ad essa tramite l'influenza che ne subivano. Il film non realizza tale sintesi. E' la sua contraddizione maggiore. Welles infatti non riesce ad essere né oggettivamente distaccato dalla sua materia, né a impegnarvisi a fondo. Ciò si comprende, in quanto *Citizen Kane*, oltre ad essere un *pamphlet* contro Hearst, è anche un film autobiografico, su Welles stesso: talché non si sa fino a qual punto Kane sia Hearst, o Welles (in parte quel che Welles è, in parte quel che vorrebbe essere), o l'uno e l'altro, o una contaminazione dei due. Ma si potrebbe pensare: in fondo Kane è Kane, e basta. Però non ci si riuscirebbe a spiegare l'accanimento di Hearst contro Welles e il suo film: quest'accanimento è stato molto concreto e intenso, non lo si può trascurare.

Quest'incertezza sul personaggio centrale provoca squilibri narrativi e stilistici. I fatti che il film narra, sono limitati alla vita privata di Kane; il resto appare fuggevolmente. Per esempio: il commento dice: «... per anni l'opinione pubblica fu influenzata da lui...». Ma come? Perché? Con quale effetto? Ciò non è detto. Kane è ritratto prevalentemente nella sua vita intima: ma allora mal si spiega, in certi momenti, lo stile inventato da Welles per esprimerlo. Kane è una grande personalità, esorbitante, tumultuosa, contradditoria, elefantiaca. Giusto che lo stile sia adeguato a ciò: ben si comprende il carattere del montaggio, dell'inquadratura, dell'illuminazione, della scenografia (il mostruoso castello di Xanadu non è solo creazione di Kane: è Kane stesso). Ma allorché il momento della narrazione non è «all'altezza» di codesta enfiagione, di questa abnorme grandezza, l'uso degli *stessi* mezzi espressivi entra in contrasto stilistico col resto, e provoca dissonanza. Come se Morandi dipingesse nature morte con la tecnica e la stilistica del Michelangelo della Sistina.

Citizen Kane si pone nella scia degli altri grandi film di autore unico: ma sia in Stroheim che in Chaplin, la fusione di cui sopra è pienamente realizzata. Prova ne sia il carattere stilisticamente composito dei loro film; e, d'altro canto, il carattere rigonfio, tumultuoso, tecnicistico, contradditorio, dello stile di Welles. Senza sosta alcuna, Welles punta fortemente sull'effetto, carica fino all'inverosimile, usa a piene mani di tutto l'estro e di tutta l'intelligenza di cui dispone. Estro e intelligenza non gli mancano: ma fino a qual punto ne usa, e da dove in avanti ne fa spreco? Il film è tenuto su registri alti, è condotto su un «fortissimo». E su questo piano le fratture sono inquietanti. Alcuni momenti del *Kane* sono di una potenza espressiva eccezionale, e superano di molto la prestigiosa intellettualità della loro impostazione. Per esempio la scena del gallo, nel finale: qui effettivamente fantasia, for-

za di narrazione, invenzione e tensione stilistica si fondono in un effetto di grande efficacia artistica. Ma effetti di eguale intensità ed efficacia *vorrebbero* essere disseminati nel film dovunque: è l'ambizione stessa di Welles. Nella maggior parte dei casi, rimangono «effetti» allo stato grezzo.

In certo qual senso, *Citizen Kane* ricorda taluni film muti del periodo cosidetto d'avanguardia. Film di L'Herbier, di Gance, di Epstein, della Dulac passarono per grandi, o perlomeno interessanti, opere d'arte, in virtú di certi effetti tecnico-stilistici inventati o, per l'epoca, inusitati. Quasi nessuno di quei film oggi regge alla critica, *per quelle ragioni*: tutt'altro. E' evidente che il caso di Welles è alquanto diverso, sotto altri aspetti. In Welles vi è quel che mancava a L'Herbier, a Gance, a Epstein, alla Dulac: vi è una concezione specifica e propria che ispira gli effetti. Quest'ultimi non sono mai fine a sé stessi. Sono in funzione del personaggio. Ma abbiamo notato come la non dialetticità e non completezza del personaggio costituiscono la contraddizione maggiore del film. Dato che questa contraddizione non è risolta, logicamente gli effetti, la tecnica e lo stile, ne seguono le sorti: ed ecco che i mezzi espressivi assai raramente riescono a costituirsi parti organiche di un discorso unitario. Abbiamo notato che il turgore, la ridondanza, l'esorgitanza di Kane richiedevano questo ricorso all'eccezionalità stilistica, al *pastiche,* alla contaminazione delle influenze, dei generi, delle tecniche: ma il problema era di tenere codesta eccezionalità su un filo solo, entro la chiarezza di una concezione solida. In Welles vi è una concezione specifica: ma, in assoluto, essa si rivela debole e artificiosa. E' una concezione di «curiosità», da «reportage». Dopo la proiezione del documentario su Kane, il redattore Rawlison dice: «Belle immagini. Quel che manca, è un filo conduttore. Quel che abbiamo visto ci dice solo che Charles Foster Kane è morto. Lo sapevo già. Ho letto i giornali». Qui, Welles stesso ci dà la chiave del film: *Citizen Kane* vuol essere un documentario «fatto meglio», dotato di «filo conduttore».' *Rosebud,* la parola pronunciata da Kane morente, sarà la ricerca di questo filo: e Rosebud era lo slittino di Kane bambino, ma nessuno lo saprà.

Come si vede, la concezione di Welles è piuttosto semplicista, e abbastanza scandalistica. Quel che lo incuriosisce, in Kane, è la sua vita privata soltanto, e insomma, solo un frammento di tale vita: il ricordo di un'infanzia sulla neve. Siamo sempre al mito dell'individualismo e dell'evasione nella dolce infanzia, Eden perduto. Però Welles fa un passo avanti rispetto agli altri artisti, massime romanzieri, che hanno, nel nostro tempo, trattato il tema: egli smaschera il mito, non si limita piú a esprimerlo. Ma non fa neppure qualcosa di piú. Anche Cervantes smascherava un mito: ma faceva qualche cosa di piú. E lo faceva perché, come in tutta la grande arte, realizzava la dialettica esistente tra l'uomo e il mondo reale che lo circonda. Provatevi a scindere Don Chisciotte dalla società in cui, allucinato e disperato, egli vive. Provatevi a scindere Fabrizio del Dongo dalla sua società, o Julien Sorel. Provatevi a isolare un personaggio di Balzac dalla società che gli brulica attorno. Con *Citizen Kane,* è inutile provare: la scissione, l'isolamento, l'ha realizzato Welles in partenza. Manca, nel film di Kane, quest'uomo potente, ciò su cui si esercita il suo potere, e il successo, e la gloria, e la rovina. La contraddizione è quindi tra la realtà vera di Kane, da Welles ignorata, e i fatti che di lui, invece, il regista narra. Di conseguenza, nel film si possono cogliere, passo passo, momenti in cui l'analisi (e la resa) psicologica dei personaggi, delle situazioni, delle soluzioni, si fonde nel respiro ampio e coerente di una stilistica unitaria. E' logico: l'individualismo di Welles ben si adegua, eccita ed esalta, in forma d'arte, nei momenti in cui piú è in giuoco l'individualismo di Kane. Ma si tratta di frammenti.

Cerchiamo invece di isolare un frammento, un momento, da un film di Wyler. Impossibile. Come diceva giustamente Nando Giolli, Wyler «stabilisce la durata pura». Questa durata è soprattutto interiore, spirituale, ideologica. E' l'unità del mondo e dell'arte. Tutto vi è riconoscibile, e identificabile. Ma *chi* esattanente Kane sia, non

lo veniamo a sapere. Stiamo pure ai paragoni grossi, Orson Welles li autorizza e forse li chiede: non ci passerà mai per la mente di chiederci *chi* sia Raskolnikov, o Madame Bovary.

Dichiarò Orson Welles che il suo film aveva una portata rivoluzionaria, ma soltanto rispetto alla forma. E' vero solo in parte. Certe inquadrature «alla Welles» si possono rintracciare un po' dovunque (non dimentichiamo il merito di Gregg Toland). Certo all'origine di due belle seguenze di *Brief Encounter* di David Lean e Noel Coward (il tentato suicidio visto da due punti di vista: oggettivamente, e soggettivamente), vi sono due sequenze del *Kane*. Ma — e proprio per questo ultimo esempio — la dichiarazione di Welles risulta insufficiente. Non è possibile riversare un film sulla forma. Welles si è creato un alibi. Ma come non diamo importanza a quello che lui ha preso da altri (un esempio per tutti: la figura della madre di Kane, ripresa da un personaggio di *Agonia sui ghiacci* di Griffith), cosí non possiamo dare importanza alla sua presunta rivoluzione tecnica. Fosse per la forma soltanto, *Citizen Kane* sarebbe un capolavoro, e dei maggiori, se non proprio il maggiore. Eppure si sente subito, istintivamente, e non solo sulla scorta di un apparato critico, che capolavoro non è. E non lo è per questa ragione, anche: perché è un film che *appartiene* alla sua data di nascita, 1941. Mentre il *Potemkin, La madre, Il pellegrino, Greed, L'Atalante,* appartengono *al nostro secolo.*

g. v.

Persecuzione

(*The Upturned Glass*) - *Origine*: Gran Bretagna - *Produzione*: Sydney Box - *Distribuzione*: Eagle Lion - *Produttori*: Sydney Box e James Mason - *Regia* di Lawrence Huntington - *Sceneggiatura* di Jno P. Monagham e Pamela Kellino *basata su un racconto* di Jno P. Monagham - *Fotografia* di Reginald H. Wyer - *Scenografia* di Andrew Mazzei - *Musica* di Bernard Stevens - *Montaggio* di Alan Osbiston - *Attori*: James Mason (Michael Joyce), Rosamund John (Emma Wright), Pamela Kellino (Kate Howard), Ann Stephens (Ann Wright), Henry Oscar, Horland Graham.

Persecuzione propone e risolve con decisa puntualità alcuni problemi di ordine tecnico derivati e imposti dalle caratteristiche del racconto: la storia di un uomo — Michael — il quale, lucido di mente, medico impeccabile, docente esemplare, non affetto da anomalie, si sente in grado e ritiene di avere il diritto di uccidere quel suo simile — nel caso specifico una donna — che indotto ad una subdola delinquenza e attivo in questo senso, non merita altra fine.

Come alcun tempo prima la donna — Kate — aveva condotto alla disperazione e alla morte Emma, amata da Michael, questi, sostituendosi alla polizia per l'indagine e alla giustizia per la condanna, ricerca con fredda meticolosità, da buon chirurgo, di costruire fin nei minimi particolari l'azione che condurrà Kate ad uccidersi, nello stesso esatto modo con cui Kate uccise Emma.

Il punto di vista di Michael è questo dunque: non potranno la polizia e la giustizia pervenire ad un fine tanto scrupolosamente giusto: per la prima infatti l'indagine risulterebbe difficile e la morte di Emma, archiviata come incidente, non avrebbe forse consentito una ricerca e un conseguente risultato fino a scoprire la causa della morte stessa da parte di Kate; per la seconda poi, la condanna sarebbe stata in ogni caso meno atroce; e ancorché Kate fosse stata condannata a morte, questa non sarebbe avvenuta negli stessi termini che quelli con cui Emma fu uccisa.

Trama, come si vede, tutta basata sul ragionamento e sul calcolo. Ecco la necessità, quindi, di una tecnica adeguata. Precedenti in questo senso non mancano nel cinema inglese: il primo nome che ricorre alla mente è quello di Alfred Hitchcock come quello del regista che piú di ogni altro ha saputo trarre il massimo partito dalle risorse, ancorché solitamente inusitate della macchina da presa. Lawrence Huntington, i cui precedenti film non sono molto noti (l'antecedente a questo: *Wanted for Murder* è tuttavia dello stesso tono) risolve peraltro la vicenda con uno stile e con una tecnica più elaborati e

per questo talvolta più faticosi e faticosamente accettabili.

Nella prima parte la storia è narrata dal protagonista durante una lezione universitaria in cui il proprio caso viene presentato all'attenta scolaresca quale il caso di una terza persona; nella seconda parte ovvero nel racconto del delitto che egli considera un compimento di un atto di giustizia, e che egli non ha ancora eseguito, per dare appunto l'impressione che si tratta di fatto non avvenuto, ma che esiste nella mente del protagonista, il volto di Michael appare sempre in sovrimpressione; nella terza parte infine la narrazione si svolge normalmente.

Pamela Kellino (che ha altresí collaborato alla laboriosa sceneggiatura) e James Mason sono i protagonisti.

f. p.

Legittima difesa

(*Quai des Orfèvres*) - *Origine*: Francia 1947 - *Produzione*: Majestic Film - *Regia* di H. G. Clouzot - *Sceneggiatura* di H. G. Clouzot e Jean Ferry *basata su un romanzo di* Steeman - *Fotografia di* Armand Thirard - *Scenografia di* Max Douy - *Musica di* Francis Lopez - *Attori*: Louis Jouvet, Bernard Blier, Suzy Delair, Simone Renant, Claudine Dupuis, Gilbert Géniat, Jeanne Fusier-Gir, Charles Dullin, Pierre Larquey.

Henry Georges Clouzot è giunto alla regía dal giornalismo e da qualche esperienza come sceneggiatore. *Legittima difesa* è il suo terzo film, compiuto nel 1947; in precedenza era stato il regista de *L'Assassin habite au* 21, un film girato nel 1942 e dell'eccellente *Le Corbeau* (1943).

Lo stato di servizio, se cosí ci è lecito chiamarlo, di Clouzot, è in ogni modo notevolmente indicativo, e ci fa puntare l'attenzione sulle straordinarie doti istintive che questo regista ha dimostrato fin dalle prime prove. Doti istintive che permettono a Clouzot una scioltezza narrativa e un misurato senso del ritmo cinematografico.

Nel caso particolare di *Legittima difesa,* Clouzot ha tuttavia chiaramente manifestato una certa freddezza e poca commozione per i suoi personaggi ed in genere per l'umanità, che egli guarda con occhio critico e direi quasi grottesco. La scelta stessa del soggetto sta a dimostrare questo gusto del regista. *Legittima difesa* è un film che potremmo definire giallo-psicologico; ma certo piú giallo che psicologico. Poteva dare avvio questa partenza ad un film di notevole struttura artistica? Probabilmente sì, ma certo scegliendo una strada diversa da quella che ha scelto Clouzot. Il quale ci ha presentato nelle prime sequenze del suo film un ambiente particolare come quello del varietà valendosi di una serie di personaggi senza dubbio ben impostati (sebbene anche in questo inizio risultasse evidente il maggior interesse del regista nel descriverci i suoi ambienti e nel caratterizzarli attraverso i personaggi — quando invece il procedimento dovrebbe essere inverso — ma poi questi personaggi non ha saputo condurli a fondo e neanche approfondirli, preoccupato com'era di svolgere il filo complicato e intrecciato del racconto poliziesco). L'ultima parte del film ristagna di nuovo, sebbene per portare linfa ad un altro ambiente e ad un personaggio introdotto soltanto a metà film, quello cioè del poliziotto interpretato da Louis Jouvet. Questo è l'unico personaggio che supera un *cliché* convenzionale, ma ci assale il giustificato dubbio che la grande maestria di Jouvet abbia supplito alla scarsa sensibilità del regista. Il quale invece si è buttato a capofitto e ci ha raccontato un ufficio di polizia in modo davvero straordinario; qui la fantasia del regista si è rivelata fertilissima, giacché l'ambiente è descritto con una serie di notazioni psicologiche e ambientali, ma anche con una frotta di piccoli personaggi colti esattamente in un atteggiamento indicativo e caratterizzante. Clouzot, trasportato dunque dal suo impeto, (che potremmo dire per un certo verso cinematografico e per un altro estetico e descrittivo), ha abbondato di talento soltanto in alcune particolari direzioni: ed è questo il giusto elogio e la giusta critica che dobbiamo fargli. Gli altri attori, dunque, sembrano risentire tutti di questi squilibri — meno Jouvet, s'intende — e cosí la ballerina-moglie (Suzy Delair), il marito, l'amica fotografa e il raccapricciante ma

leggermente convenzionale vecchio depravato.

L'impianto tecnico del film, girato quasi esclusivamente in teatro, è veramente ottimo; fotografia e colonna sonora, soprattutto, non hanno da invidiare niente ai migliori esempi del cinema americano.

m. m.

La grande promessa

Origine: Palestina - *Produzione e regia*: Josef Leytes - *Soggetto*: Josef Leytes, Sulamith Batdori, Josef Krenzler - *Fotografia*: Stanislav Lipinski - *Musica*: Misha Spolianski - *Attori*: Abraham Sofaer (il caporale), Alexander Sarner (il profugo), Dan Lustig (il colono Dan), Ahuva Ginegari (la moglie di Dan), Shafrira Zakkaj (Tamàr) - *Voci fuori campo*: Hugo Kelly (1° episodio), Sheila Vetchinsky (2° ep.), Abraham Sofaer (3° ep.).

A cura del Kéren Kayémeth Le-Israél (Fondo Nazionale Ebraico) è stato proiettato a Roma, e più recentemente a Milano, in visioni speciali, il film che già le principali città di Palestina, di America e d'Inghilterra avevano accolto con molta simpatia: *La grande promessa*, interamente prodotto e realizzato in Terra Santa da Josef Leytes.

Da circa un ventennio, Josef Leytes è sulla breccia quale regista cinematografico. Ebreo nato in Russia, crebbe però in Polonia, e alla storia del cinema polacco (cfr. Pasinetti) era finora legata la sua attività. Si cimentò dapprima con un soggetto sulle lotte d'indipendenza polacche del secolo scorso, a dimostrare fin dall'inizio la sua predisposizione per temi patriottici e nazionali, legati strettamente alla natura del territorio e magari al folklore paesano. Sia *Le terre selvagge* — uno dei suoi primi sonori — che *Il giorno della grande avventura* (1935) — il suo film più conosciuto, basato su un campeggio di ragazzi — contenevano i motivi sviluppati dieci anni più tardi nella *Grande promessa*. Leytes, recatosi in Palestina alla fine della guerra, volle girarvi un film assolutamente ebraico, senza aiuti esterni, per documentare gli sforzi ricostruttivi compiuti da quel popolo restituito alla sua terra natale, ed informarne il mondo.

Il film, piuttosto breve (neppure una ora di proiezione), si concentra su tre nuclei fondamentali, col proposito di esaltare liricamente la felicità degli ebrei in Erez Israél rinnovata dal lavoro, di insegnare come i reduci dai campi di sterminio possano trovarvi una ricomposizione psicologica e fisica, e di innalzare un canto al Giordano, il fiume che, dopo il suo scorrere secolare in una terra morta e abbandonata, simboleggia ora il rifiorire della opera umana tornata a sviluppare le risorse della natura.

Altissimi temi documentarii, dunque, in cui poteva giocare il contrasto drammatico tra l'esistenza — spesso tremenda — degli ebrei sparsi per il mondo, appena scampati da una decimazione crudele, e la «ragione di vita» ch'essi *debbono* trovare sulla terra dei loro avi; ed insieme l'incitamento sentimentale alla rinnovazione e risurrezione del paese, alla fiducia per le energie del suolo, alla glorificazione dell'antica promessa dell'Eterno: «... li raccoglierò da tutte le contrade, ... ed essi avranno grassi pascoli». L'interesse suscitato da simili temi, ovviamente, non poteva essere che di prim'ordine.

Bisogna dire, però, che la realizzazione di questo primo film ebraico non è scevra di notevoli pecche. Esse derivano in primo luogo dal ritmo agitato e confuso che l'eccessivo spezzettamento delle scene conferisce alla narrazione. Leytes usa le dissolvenze senza parsimonia e muove la macchina da presa come un ossesso. Ne consegue che le impressioni si frantumano in mille rivoli, e che riesce difficile, allo spettatore, estrarre al momento giusto il significato voluto dal regista. Non si ha tempo né di affezionarsi ai personaggi (per esempio alla bambina che guida tutto l'episodio centrale), né di abituarsi alle tesi che vengono proposte, le quali avrebbero bisogno d'una più profonda sottolineatura.

In secondo luogo, è avvertibile uno squilibrio nei rapporti tra l'uomo e le cose, quest'ultime predominanti al punto da rendere didascalica e fredda una materia che aveva tutti gli attributi, diremmo morali, per essere incandescente. Insomma il film si limita a «descrivere» e a «rappresentare» cose che, per sè stesse, potevano «raccontare», «cantare».

Non sono piccoli difetti, derivanti forse dalla vastità e grandezza dei problemi affrontati. Pare che gli autori del film non abbiano ancora preso possesso del loro paese. Vissuti in altri paesi, essi non hanno trasferito in Palestina la dialettica che molti di loro, indubbiamente avevano saputo proporre su scala internazionale.

La grande promessa può sembrare un film nazionalista. Tuttavia non lo è. Basterebbero a provarlo i sentimenti migliori dell'opera: quello spirito collettivo che è desiderio di nuova organizzazione sociale, quella solidarietà sommessa tipica dei vecchi perseguitati, quella fresca esultanza che — spariti il sospetto e il terrore — brilla negli occhi della piccola Tamàr.

u. c.

Monsieur Vincent

(*Monsieur Vincent*) - *Origine*: Francia 1947. - *Produzione*: E.D.I.C. - *Regía* di Maurice Cloche - *Sceneggiatura* di Jean Bernard Luc e Jean Anouilh - *Dialoghi*: Jean Anouilh - *Musica*: J. J. Grunewald - *Fotografia*: Claude Renoir - *Montaggio*: Jan Feyte - *Scenografia*: René Renoux - *Costumi*: Rosine Delamare - *Suono*: Rieul - *Consigliere Storico*: Christian Gérard - *Direttore di produzione*: Léon Carré - *Organizzazione generale*: Robert Sussfeld - *Realizzato* sotto il patronato dell'O.F.D.A. (Office Familial de Documentations Artistiques) - *Attori*: Pierre Fresnay (S. Vincenzo de' Paoli), Aimé Clariond (Il cardinale Richelieu), Jean Deboucourt (Il Generale de Gondi), Lise Delamare (de la Comédie Française), (M.me de Gondi), Yvonne Goseau (Louise de Marilac), Germaine Dermoz (Anna d'Austria), George Vittray (De Rougemont), Gabrielle Dorziat (M.me Goussault), Véra Norman (M.lle de Rougemont).

Nel giudizio estetico di questo film dovremo anzitutto porre in risalto la interpretazione di Pierre Fresnay. Si avverte, nei primi piani di questo attore, una misura insolita, fatta di un movimento interno, di una persuasione intima, che cancellano l'atto stesso della recitazione: incarnazione perfetta del personaggio, o dominio assoluto del ruolo, non si potrebbe stabilire con esattezza. Adesione, nondimeno, nella finzione cinematografica, a un personaggio universale, che impose il suo fascino ai ricchi e divenne padre dei poveri, che si provò a estinguere la polemica eterna delle classi chiedendo ai primi perché dessero ai secondi, pur sapendo che sono i poveri, anzitutto, che possono aiutare i poveri: « Non mi rivolgo a quelle che hanno molto, ma alla piú povera... ».

Una recitazione cosí rispettosa e provveduta, rispetto al personaggio « storico », non poteva trovare fondamento che nella convinzione del valore del ruolo preso a interpretare, come un personaggio cosí suggestivo, cosí eroico nella propria azione — quale fu Vincenzo de' Paoli — non poteva avere in sé tanta idealità che per una effettiva e forte esperienza di vita, dalla quale si sarebbe sprigionato in eterno un significato.

L'atteggiamento dell'attore crea la figura di Vincenzo, amico dei poveri, in stretta unione con la parola, che qui diventa insopprimibile, come « documento » della personalità stessa del Santo. Parola che la sceneggiatura di Jean Anouilh e Jean Bernard Luc estrae dalle « massime » di Vincenzo de' Paoli: per cui la ricostruzione cinematografica della biografia di *Monsieur Vincent* viene a presentarsi quanto piú possibile fedele nella espressione non soltanto fisica e spirituale, ma anche verbale: « Tu hai bisogno del tuo povero almeno quanto egli ha bisogno di te »... « E' con i poveri che salverò i poveri »... « I poveri miei fratelli e miei padroni ».

E' la stessa posizione sociale di Cristo e Vincenzo ne fa la sua istanza quotidiana: nemico com'è della « negligenza » (« è per l'incuria e il vizio degli uomini se gli uomini stanno male »), spaventato, quasi, di non aver dato e agito abbastanza per questi poveri, che pure riconosceva, sovente, come « ripugnanti e sporchi, ingiusti e crudeli ».

Non è, questo, un film eccessivamente raffinato, un film spettacolare nel senso piú attraente del termine: ma un film da leggersi come, nei secoli scorsi, si educava la gioventú alla considerazione dei grandi esempi con le « Vite degli uomini eccellenti ». Poi questi giovani facevano « viaggi di istruzione » per diventare bravi artigiani o prepa-

rati umanisti. Ad entrambe le missioni (di «viaggio» e di «esempio») — come ritiene Luigi Volpicelli — il cinema può assolvere e già assolve col vasto impegno che si è assunto e che la pedagogia definí col termine tecnico di «dopolavoro»: cioè svago, edificazione, e insieme «viaggio spirituale», nei tempi e negli spazi.

La recitazione degli altri attori è tenuta, anch'essa, su un piano di semplicità. Ma il doppiato non l'ha sempre rispettata.

m. v.

La coda del diavolo

(*Pengar*) - *Origine*: Svezia, 1947 - *Produzione*: Svensk Filmindustrie - *Soggetto*: Nils Poppe e Rolf Botvid. - *Regia*: Nils Poppe - *Fotografia*: Martin Bodin - *Musica*: Sune Waldimir e Hans Grossman - *Attori*: Nils Poppe, Inga Landgre, Elof Ahrle, i fratelli Sint, Ulla Norgren, Arne Lindblad.

Un vagabondo decide di tentare la esperienza del lavoro, e va a fare il boscaiolo presso una famiglia composta da numerosi fratelli. E' angariato e vessato, fino al momento in cui i boscaioli vengono a sapere ch'egli ha ereditato una grande sostanza. Mentre il vagabondo è all'oscuro della fortuna capitatagli, e intesse un idillio con la ragazza che vive assieme ai fratelli, quest'ultimi prima lo blandiscono, poi, una volta estortagli una dichiarazione testamentaria, cercano a piú riprese di ucciderlo. Quando il vagabondo viene a sapere dell'eredità, è troppo tardi. Egli giunge in ritardo dal notaio. La ragazza lo abbandona, ed egli torna a percorrere le vie e i boschi, in seno alla natura «che non tradisce mai».

Nils Poppe, autore del soggetto, regista e interprete principale, è un comico che può ricordare, da noi in Italia, Rascel. E' principalmente un mimo da varietà, che mal regge alla necessità di coerenza e complessità che un film richiede. Il vuoto esistente tra un «numero» e l'altro, egli cerca di colmarlo con il ricorso ad una sorta di pseudo-filosofia, e con intenzioni moralistiche evidenti: il che non gli riesce. Rimangono allora al suo attivo alcune scene staccate non prive di trovate e di umorismo (per es. allorché disperato e senza soldi, viene ingaggiato da una banca per distruggere, gettandoli in un forno, biglietti di banca fuori corso, sotto la sorveglianza di due impassibili funzionari presenti con pistola alla mano), e un senso felice della natura, delle foreste, insomma del consueto paesaggio da cui in genere tutti i registi svedesi sanno trarre effetti gradevoli e, talvolta, sostanziali. Il film resta però sminuito dal divario intercorrente tra le aspirazioni filosofeggianti del Nils Poppe regista e soggettista e le semplici e abbastanza comuni qualità di attor comico del Nils Poppe interprete.

g. v.

Rassegna della stampa

Il problema delle minoranze a Hollywood

I temi sociali sono stati sempre trattati con estrema discrezione e malvolentieri dagli autori americani, e il piú delle volte è stato ad opera di singoli che hanno imposto la loro volontà. Difficilmente Hollywood manda in giro per il mondo film che possano dispiacere, in qualche modo, anche ad una minoranza di pubblico. Quando però il tema non è rigidamente sociale, ma ha risonanze di carattere umanitario universale, allora anche i produttori d'oltre-oceano si dimostrano meno inflessibili. Nel caso attuale, tuttavia, non sarà stata soltanto una disposizione sentimentale e di solidarietà correligionaria a indurli a metter mano a film contro l'antisemitismo e in genere a film che trattino il problema delle minoranze, ma anche e soprattutto, pensiamo, al successo finanziario di uno di questi film: Crossfire.

Antisemitismo. — Le continuate persecuzioni degli ebrei da parte dei tedeschi durante la guerra riportarono alla ribalta l'intera questione razziale. Alla fine della guerra, la campagna per i soccorsi ai profughi ebrei dell'Europa assunse l'aspetto di una vera crociata umanitaria; la quale stimolò l'appoggio di vasti strati, non legati a partiti politici, del popolo americano. In un certo senso, quindi, la lotta contro l'antisemitismo indigeno trovò una connessione a quel motivo e godette dello stesso appoggio apartigiano, nonostante le intermittenti ondate di pregiudizi razziali occasionati in questo dopoguerra dagli insoddisfacenti ordinamenti economici e sociali.

Pertanto, nello sferrare attacchi contro l'antisemitismo dallo schermo, i produttori di Hollywood si sono messi in linea con la generale tendenza alla comprensione; riflettendo, piú che anticipando, l'opinione di tutto il paese.

Ma oltracciò, il pubblico americano del dopoguerra ha rivelato il desiderio di un cinema piú maturo ed umano. (Prova ne siano gli sbalorditivi incassi realizzati da *The Best Years of Our Lives* in cui viene agitato il problema della reimmissione del reduce nella società, problema fino ad allora ritenuto *tabú* dagli esercenti).

E' stata questa logica commerciale a persuadere i produttori delle case cinematografiche che un tema sociale come quello dell'antisemitismo, se trattato intelligentemente, può costituire una notevole fonte di incasso. E il successo finanziario di *Crossfire* ha eliminato molti dubbi di produttori esitanti a iniziare alcuni film già pronti ad entrare in cantiere, e con il suo abituale fervore, Hollywood, dimenticate le inibizioni precedenti, si è gettata a realizzare numerosi soggetti sul tema dell'antisemitismo.

La M.G.M. ha terminato la lavorazione di *East River* basato su un racconto di Schalom Asch sul calderone di New York. Samuel Goldwyn ha messo in cantiere, l'estate scorsa, *Earth and High Heaven*, una storia sull'antisemitismo ambientata in Canadà. La King Bross ha in programma *Focus* di Arthur Miller, mentre Darryl F. Zanuck continua la sua grandiosa campagna pubblicitaria per *Gentleman's Agreement*, che, basato su un «best-seller» di Laura Hobson, narra di un cattolico che si finge ebreo onde raccogliere del materiale per un suo articolo sull'antisemitismo.

Il pregiudizio anti-negro. — Il tentativo di Hollywood di avvicinarsi al problema della piú numerosa minoranza americana — la negra —, è stato per lo piú apatico e negativo. I produttori hanno preferito insistere nella loro riluttanza a occuparsi di verità sociali. L'opinione della maggior parte

dei cinematografi americani sulla questione negra è condizionata dal timore che gli incassi del Sud possano risentire di una loro presa di posizione esplicita. Ma se è vero che un film che tende a presentare i negri (o i loro problemi) con un certo grado di onestà verrebbe rifiutato in quasi tutto il mercato del Sud, nondimeno la forza economica di quel mercato è stata grandemente esagerata. I dati piú recenti ci dicono che solo l'8% dei profitti netti sui film (una proporzione esigua rispetto al totale nazionale) proviene dalle regioni del Sud. A paragone, il solo Stato di New York, nello stesso periodo di tempo, ha dato un profitto netto del 14%.

Un esame piú attento di questo « negativismo condizionato » mostrerà l'esistenza di ben piú valide ragioni che non quelle, puramente commerciali, esaminate or ora.

Il pregiudizio anti-negro è una discriminazione indigena, il cui virus si è diffuso in tutta la nazione. Disgraziatamente la lotta dei negri per amalgamarsi nella società americana non ha trovato nessun riallacciamento a un qualche analogo aspettò della guerra in Europa, se se ne toglie un superficiale addentellato alle teorie razziste in generale. Per tale ragione, quindi, dei film che tentassero di abbattere i pregiudizi contro i negri, si troverebbero, oggi, troppo avanzati rispetto all'opinione pubblica, e non al passo con quest'ultima come invece sono i film sull'antisemitismo.

Nonostante un panorama in apparenza cosí scoraggiante, sono allo studio dei progetti che, se realizzati, potranno smuovere la stagnante immagine stereotipa ormai formatasi nel pubblico intorno ai negri. Joan Harrison sta studiando la realizzazione di *Lights Out*, una storia commovente sull'amicizia fra due veterani di guerra ciechi e le ripercussioni emotive che ne risultano quando uno di essi riguadagna la vista per scoprire che il suo grande amico è un negro. *Freedom Road* (1) di Howard Fast, un emozionante racconto dell'emancipazione dei negri durante il periodo della Ricostruzione, è in programma quale primo esperimento cinematografico di una nuova casa produttrice. E un altro incoraggiante annuncio è quello che l'Herald Pict. Inc., produttrice nell'Est di film realizzati tutti da negri, avrà assicurato in tutto il mondo la distribuzione di una quota annuale di sei film.

Ma il crescente successo dei primi film sull'antisemitismo è veramente il segno piú confortante per il proseguimento della lotta, tramite lo schermo, contro i pregiudizi. Come Edward Dmytryk, regista di *Crossfire*, ha detto in una recente intervista: « Se soltanto riusciremo a vincere le paure e le esitazioni dei produttori nei riguardi dei temi sociali quali soggetto per film, potremo procedere sulla strada intrapresa e affrontare gli aspetti piú esplosivi della questione negra ». Già Dmytryk ha compiuto, con la sua notevolissima trattazione del tema antisemita in *Crossfire*, un primo passo, e alquanto aggressivo, su quella strada. Sebbene l'aver adoprato la forma melodrammatica abbia limitato l'approfondimento del tema, il film costituisce tuttavia un precedente nella presentazione altamente efficace di un problema sociale cosí scottante.

E' sperabile che altri film del genere riprendano da dove *Crossfire* si è fermato ed esplorino con maggiore decisione le cause e gli effetti di tutti i pregiudizi e di tutte le intolleranze, fonti di ogni disordine e discordia. E' anche sperabile che qualche produttore non càda, nell'avvicinarsi a temi sociali tanto delicati, nell'abuso e nella ricerca di sensazioni plateali che infirmarono tanti film del circolo psicologico. Nel cinema americano, oggi, c'è un sentito bisogno di qualcuno che con sincerità sappia accostare ed illustrare il cancro dell'intolleranza razziale che per anni ha contaminato e putrefatto gli organi vitali della Democrazia Americana.

HERBERT F. MARCOLIS

(1) (*Penguin Film Review*, gennaio 1948, London and Aylesbury).

L'Amleto di Laurence Olivier

La portata di talune affermazioni che ricorrono in tutte le piú autorevoli critiche inglesi ad Hamlet *di Laurence Olivier è tale, a nostro giudizio, da toccare alcuni dei principi fondamen-*

tali della poetica e della tecnica cinematografiche: da accennare teorie nuove di cinema, o da emendarne talune acquisite: ponendo ancora una volta e decisamente in discussione i limiti generalmente fissati a quel mezzo d'espressione artistica, e spostandoli verso orizzonti di imponderabile vastità. Affermazioni assolute — vorremmo dire inusitate, nella pacata critica inglese — le quali hanno, per il valore degli affascinanti e concreti interrogativi che pongono, un rilievo particolare: anche a distanza, del resto relativa, dalla "prèmiere" all'Odeon di quel film d'eccezione. Riportiamo i passi fondamentali di quelle critiche, tese tutte ad analizzare la versione di Olivier in relazione all'originale shakespeariano, e a teorizzare sulla trasposizione in generale, giungendo da questo angolo visuale, affatto rigido però, alla valutazione del film come tale. E unendo — a parte L. Birch del "Picture Post" e R. Winnington del "News Chronicle" che non accettano affatto la versione — un naturale rigore di conservatori ad una spregiudicatezza, illuminata e seria, di cultori d'un'arte in continuo divenire.

«Il problema dell'incontro del cinema con un classico del teatro è posto da *Amleto* nella forma più acuta — scrive M. Norgate su *Tribune* — e, partendo dal principio che per essere fedeli al cinema non si deve essere falsamente fedeli all'originale, tale problema è stato risolto da sir Laurence Olivier scarnendo, e poi scarnendo ancora, il testo: e risolvendo inoltre con immagini, spiegando cioè con mezzi visivi d'espressione, certi passaggi altrimenti oscuri in sede cinematografica. Il risultato è un'opera di cinema dal dramma di Amleto: non una versione per lo schermo dell'opera teatrale. Ed è, ad un tempo, una rigorosa interpretazione di Shakespeare».

E' un'opera nuova: «una nuova, emozionante tragedia» — lo definisce il *Daily Erpress* (L. Mosley) — affermando che «Olivier ha espresso in termini visivi dialoghi e dramma». «L'elemento dominante diventa l'azione, nel film — scrive ancora Norgate — perchè tutti i motivi drammatici dell'opera sono tradotti in termini dinamici, senza che si sia perso nulla del contenuto di pensiero e della poesia». Qualche critico ci vede un po' di melodramma sebbene Norgate abbia definito il duello tra Amleto e Laerte — trecento fotogrammi, tutto in primo piano — come «uno dei piú grandi trionfi del cinema sul teatro».

«Con la sua macchina da presa irrequieta e tormentata come i falchi di Elsinore, e con una maestria che sfiora il genio, sir Laurence Olivier ha lanciato e tenuto in movimento davanti ai nostri occhi tutto quel mondo di follia» — scriveva Virginia Graham sullo *Spectator*, rilevando come «la parola è sempre misurata, ridotta al minimo, e spogliata quasi completamente di enfasi». «Un regista ha potuto fotografare la mente di un uomo — ha affermato letteralmente Matthew Norgate — e con piena chiarezza e profondità». T. M. McGregor, di *Time and Tide*, giunge ad approvare — come del resto Campbell Dixon del *Daily Telegraph* — e per quel motivo, il taglio di quasi tutti i soliloqui originali, dei quali solo «To be or not to be» è conservato, considerando sufficente a sostituirli il fatto che «la macchina di Olivier è penetrata a fondo nella coscienza di tutti i personaggi». Tutti sono concordi nel sottolineare come il gioco potente e profondo di macchina nel labirinto tenebroso di Elsinore abbia contribuito, accanto al gioco dominante dei primi piani fortissimi, a rendere le tortuose involuzioni interiori dei protagonisti. «Un Elsinore con una profondità quasi stereoscopica» — scrive *Time and Tide*, lodando anche l'opera dello scenografo Roger Furst.

«La macchina conserva una stupefacente padronanza, superando ogni difficoltà». Tale affermazione di McGregor in *Tim and Tide* non è interamente condivisa dall'altra critica, le cui riserve sono però di dettaglio. Condivisa invece, ed è piú importante, l'affermazione d'indole generale della Graham (*Spectator*): «L'*Amleto* di sir Laurence Olivier dimostra che è possibile interpretare Shakespeare, e i classici come lui, per mezzo della macchina da presa, senza che perdano la loro dignità d'opere d'arte».

Mentre Campbell Dixon sostiene sul *Daily Telegraph* un paragone tra *Henry V* e *Hamlet* — dicendo «superiore il primo come ritmo e colore, e l'altro

come passione drammatica e come poesia» — Dilys Powell, nella sua critica su *The Times*, che è un parallelo tra le due tragedie e tra i due films, giunge, proprio attraverso tale parallelo, a negare recisamente che si possa fare un paragone.

Scrive infatti la Powell: «Nell'*Enrico V* Shakespeare ha dato una particolare importanza agli elementi corali, spettacolari, come tali, e cioè lo splendore delle Corti, la sinfonia dei colori, il tumulto delle battaglie, fissandoli come elementi di primo piano. L'Amleto invece ha tutta un'altra impostazione: tutto infatti, ivi compresa ogni manifestazione esteriore, del resto individuale sempre, si risolve interiormente, negli oscuri labirinti dell'introspezione». Analizzando, con questo presupposto, le due opere cinematografiche, l'eminente critico cosí prosegue: «Sir Laurence Olivier ha inteso il valore degli elementi corali nell'*Enrico V* shakespeariano, ed ha puntato essenzialmente su di essi, svolgendoli con il massimo rilievo, in quel suo film. In quest'ultimo, al contrario, ha trattato con un particolare senso di misura gli elementi azione e spettacolo, in proporzione a quanto aveva fatto in *Henry V*, addentrandosi invece in quel labirinto spirituale, con uno sforzo continuo di introspezione, bilanciato però dalla continua preoccupazione di esprimere in termini visivi e dinamici quei drammi interiori». Tale funzione assumono, tra gli altri elementi — osserva ancora la Powell — gli ambienti della Corte, cupi e tortuosi anziché splendenti, la sinfonia delle ombre, anziché di colori: e anche il duello».

Sul documentario inglese

Si va svolgendo in certa stampa cinematografica inglese specializzata una vivace polemica tra critici, cineasti, e perfino amatori, sul documentario britannico nel difficile momento economico attuale: si parla, da taluni, di esaurimento della grande scuola, di mancanza di ispirazione e di deterioramento dei valori qualitativi: mentre altri sostengono che il documentario britannico segna naturalmente, e per poco, il passo dopo il grande sforzo di produzione compiuto durante la guerra. Cogliamo tra le opinioni più autorevoli quella del critico di cinema documentario Winifred Holmes, che, esprimendo sull'ultimo numero di Sight and Sound *il suo punto di vista, presenta un'esauriente visione della condizione attuale di quel genere cinematografico in Inghilterra.*

«La Gran Bretagna ha perso quel primato che deteneva nel campo del documentario. Ho avuto conferma di questo fatto durante un mio viaggio all'estero, dove ho trovato un crescente senso di delusione presso certo pubblico che aveva accolto entusiasticamente i nostri grandi documentari, e che oggi trova nei nuovi una acuta crisi di ispirazione, una freddezza diffusa, e un arresto nell'innovazione tecnica. Il documentario inglese è in crisi. Le cause di essa non possono essere definite in quattro parole: ma alcuni fatti determinanti risultano evidenti, e vanno considerati.

«Prima della guerra vi erano tre indirizzi principali di produzione documentaria. Vi era cioè il genere reportage, giunto a un livello tale che in *Night Mail* troviamo l'invenzione poetica: e, sullo stesso piano, vi era il documentario cosidetto di idee, come *We Live in Two Worlds*: e quello a soggetto, tipo *North Sea*. Tre tendenze caratterizzate da un felice equilibrio tra tecnica formale e sostanza documentaria: equilibrio mantenuto generalmente, per quanto vi serpeggiasse già una tendenza a considerare il contenuto come piú importante del mezzo espressivo prescelto. Vediamo oggi gli effetti corrosivi di quella pericolosa tendenza.

«Durante la guerra il documentario inglese è arrivato ad un piano realmente superiore, di vera grandezza: nei suoi tre generi, e sopratutto in quello a soggetto, a parte quelli eccezionali di idee, come *World of Plenty* e *Listen to Britain*. Perché i temi erano dati da gente comune — operai, soldati, o civili qualsiasi — eroi ed eroine nonostante loro, il cui tratto, appunto, di gente comune dava un tono d'epopea ai fatti straordinari dei quali essi si trovavano ad essere protagonisti. Situazioni però, giova precisarlo, sentite cinematograficamente da registi di prim'ordine: i quali hanno fatto uscire il

cinema inglese, quello a soggetto, dal guscio di mediocre convenzionalità del periodo anteguerra, con il loro potente realismo. Ora, proprio per questo fatto, molta gente ritiene che il documentario abbia espletato la sua funzione, e possa quindi essere relegato in un angolo. Basterebbe però lo sviluppo che ha avuto ultimamente, e che può avere in avvenire, il documentario a soggetto tipo *The Overlanders,* per smentire questo punto di vista.

«Ci sono dei fatti, d'altra parte. Va considerato, ad esempio, che la grande guerra era un fatto artificioso, contindomanda di documentari durante la gente: il documentario aveva preso una tale importanza che era un onore per un regista farne, oltre al fatto che aveva un pubblico di eccezionale vastità. Oggi invece il documentario è tornato al suo posto laterale: la maggior parte dei registi è emigrata verso il cinema a soggetto, che ha piú pubblico, mentre molti altri, tra i piú valenti, sono legati a mansioni organizzative, necessarie ma tali da allontanarli almeno presa. Vi è poi da considerare la situazione economica generale inglese, che tiene effettivamente alti i costi di produzione: è una convinzione diffusa che sia impossibile ottenere tutte quelle facilitazioni che il Governo offriva prima, e che oggi, in verità, è ben lungi dal dare.

« La causa prima della crisi attuale del documentario inglese è comunque la perdita di alcuni dei suoi migliori registi: cui fa riscontro il debutto di molti giovani, ancora immaturi, i quali tra l'altro vedono nel documentario solo un gradino da salire frettolosamente per arrivare al film a soggetto. La grande richiesta del periodo bellico ha lasciato inoltre, come incrostazioni che restano anche dopo il riflusso di una mareggiata, un nugolo di piccole case indipendenti di produzione, che smerciano filmetti convenzionali, di maniera. E qui torniamo al fenomeno diffuso di faciloneria: in doloroso contrasto con la fede quasi mistica, con lo spirito di sacrificio, con il senso di collaborazione, che animavano i pionieri del documentario classico inglese. Speriamo che la creazione dell'ente « British Documentary » ristabilisca un senso di responsabilità, e che il ritorno di John Grierson rianimi il mondo dei documentaristi seri: sarà, se non altro, un ritorno alla vita. Restano comunque le restrizioni nei fondi, l'impossibilità materiale di tentare esperimenti: la necessità, e a un certo punto il vizio, dell'economia, della mediocrità, della facilità.

« Consideriamo i documentari, come appaiono sullo schermo e prescindendo per un momento dalle circostanze in cui vengono creati oggi. Essi mancano di vita, di vena, nella loro stragrande maggioranza. Ci sono le eccezioni, come *The World is Rich* nel campo del documentario di idee: ma la media è priva di valori cinematografici, è goffa come tono, è noiosa. La produzione attuale è inoltre dominata da un difetto particolare: quello dell'uso, nello stesso film, di stili e tecniche diversi, con il risultato di opere che non hanno continuità stilistica, non hanno una unità: basterebbe confrontare l'impeccabile *Industrial Britain* con il recentissimo e frammentario *Five Towns,* per accorgersene. Un altro difetto è quello temporaneamente dalla macchina da di parlare dal pulpito: ora, quando lo spirito del grande riformatore sociale anima un artista come Paul Rotha va tutto bene, ma quando è il solo bagaglio di un giovane entusiasta allora è opportuno che questi lasci il cinema e si impieghi magari alla previdenza sociale: per non fare dei film pedanti. E poi si è smarrito il vero senso di umanità, nel documentario inglese di oggi: manca inoltre, in questi nuovi arrivati che vogliono imporre una loro visione delle cose e degli umani, quel senso di umiltà nell'accostarsi ad essi, quell'anelito di capire, di penetrare profondamente: che è la chiave per fare un film che agiti realmente dei problemi. Per fare del documentario di arte, che aiuti nello stesso tempo la causa della verità e della comprensione fra gli uomini, e tra i popoli.

« Questi, a nostro giudizio, i motivi per cui la Gran Bretagna, che ha avuto il piú bel cinema documentario di guerra, non ha ancora avuto il bel documentario di pace ».

(*a cura di Paolo Jacchia*)

Notiziario dei Circoli del Cinema

Mentre in Italia i Circoli del Cinema sono ancora ostacolati dall'incomprensione e dalla poco benevolenza di coloro, (produttori, noleggiatori, esercenti, distributori), ai quali si rivolgono per l'espansione e la continuità della propria attività, ci fa piacere di constatare come in altri paesi tali ostacoli siano stati superati. E ci auguriamo che anche in Italia possa cessare l'equivoco per il quale la produzione ed il noleggio credono di avere nei Circoli un nemico da combattere piuttosto che un'alleato sul quale poter contare. Riportiamo perciò uno scritto di M. Fourré-Cormeray, Direttore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia Francese, che sta a testimoniare l'intesa tra Ciné Clubs francesi e produzione:

« Durante l'ultima Assemblea Generale della Federazione Francese dei Ciné-Clubs, ho potuto misurare il costante progresso del movimento dei Ciné Clubs in Francia. Tutti gli amici del Cinema ne furono felici. Nelle condizioni presenti, la produzione francese non può imporsi per la quantità, bensì per la qualità. I produttori non possono né osano mai rischiare un film il cui costo non si possa supporre che sia inammortizzabile. Un film di qualità con il quale si esprima il genio francese non può essere creato che dietro il presupposto di incontrare il favore del pubblico. In questo consiste il compito dei Ciné Clubs. Noi contiamo su di essi per accrescere il numero degli spettatori che si rendano conto che il cinema non è soltanto sinonimo di distrazione ma anche di arte.

Dato che sono convinto dell'influenza dominante che i Ciné Clubs avranno presto sulla produzione, sono lieto di constatare la stretta collaborazione che lega la professione con i Ciné Clubs.

Se, da principio, gli esercenti manifestarono qualche diffidenza nei confronti dei Ciné Clubs, nei quali non vedevano che concorrenza, oggi questo non si verifica più. Essi hanno capito che i Ciné Clubs, lontano dal nuocer loro, potevano invece portare un aiuto prezioso attirando un pubblico che molto spesso s'era dimostrato reticente.

Nello stesso modo i distributori e i produttori aiutano i Ciné Clubs mettendo a loro disposizione le grandi opere il cui sfruttamento commerciale è terminato: a volte anche i film inediti quali *Paisà* di Roberto Rossellini, *Himlaspelet* di Alf Sjöberg, *Sciuscià* di Vittorio De Sica, *Enamorada* di Emilio Fernandez, onde lanciarli ed illustrarli attraverso le rappresentazioni private.

Si può ancora notare l'aiuto dato da certi produttori quando una delle loro compagnie gira in esterni vicino ad una città dove esiste un Ciné Clubs.

Questi esempi sono preziosi. Essi testimoniano la buona intesa che regna tra le differenti forze del paese ».

Circolo Romano del Cinema. E' sorto a Roma nell'aprile del 1947 per iniziativa di venticinque tra le maggiori personalità della cinematografia romana. Il Circolo è composto di un Consiglio di Amministrazione formato di sette persone elette dall'Assemblea dei Soci Fondatori. Il Presidente è Cesare Zavattini.

Il Circolo Romano del Cinema ha la propria Sede in Via Uffici del Vicario 49. La sua attività comprende la proiezione settimanale di un film, che viene presentato al Cinema Barberini ogni domenica mattina. Tale film è preceduto da un documentario, o da una comica, e viene illustrato da un conferenziere. Inoltre ogni film è corredato di un programma scritto comprendente una nota critica, la trama e la bibliografia del regista. I film fino ad oggi presentati sono: *Scarface, L'Angelo Azzurro, Hallelujah!, Aleksandr Nevskij, Ossessione, The Kid, Ordet, Gioventù perduta, Maledizione, Les Portes de la Nuit, Fortunale sulla scogliera, La fine di San Pietroburgo, Hets, Le Silence d'or* ed altri. Inoltre è stata tenuta una serie di dodici conferenze settimanali sul cinema italiano.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Tipografia SO. GRA. RO. - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

1. I primi di giugno Marcel L'Herbier ha cominciato nel teatro numero uno di Cinecittà per la Film Universalia il film *Gli ultimi giorni di Pompei.* Tra le interpreti principali hanno iniziato il lavoro Micheline Presle e Adriana Benetti.

2. Negli stabilimenti della Titanus alla Farnesina Riccardo Freda ha inziato le riprese del film *Guarany,* con il quale la Film Universalia intende degnamente celebrare la figura di Carlos A. Gomes, il grande musicista brasiliano.
Dopo le scene in interni di Roma, altre importanti riprese saranno effettuate a Milano, a Caserta e a Busseto, presso la tomba di Giuseppe Verdi, dove sarà rievocata la prima rappresentazione della opera *Guarany.*
In seguito il regista Freda e tutta la *troupe* si trasferiranno in Brasile dove la lavorazione proseguirà a Rio de Janeiro, a S. Paulo e a Campinas. Interpreti principali saranno: Antonio Vilar e Mariella Lotti. Vi prenderanno inoltre parte Gianna Maria Canale e Maria da Gloria. Direttore di produzione: Goffredo d'Andrea.

3. Luchino Visconti ha terminato di girare ad Arcitrezza *La terra trema* gli ultimi giorni del mese di marzo. Questo primo episodio della trilogia *La terra trema* costituisce un film spettacolare e ha per titolo *Il mare amaro.*

4. Ad Amalfi Roberto Rosellini ha iniziato da qualche giorno le riprese del primo dei due film che egli girerà quest'anno per conto della *Film Universalia*: *La macchina ammazzacattivi* da un soggetto di Eduardo De Filippo. Questo film sarà girato senza la partecipazione di attori noti. Il secondo film di Rosellini sarà su *S. Francesco* e sarà girato in Umbria.

5. Marcel Carné si trova da alcuni giorni a Sorrento dove sta preparando la sceneggiatura di *Euridice,* che inizierà a girare in settembre. Il film è tratto dal famoso dramma di Jean Anouilh, tradotto per lo schermo dallo stesso Anouilh e da Carné.

6. E' entrato in lavorazione in questi giorni un altro documentario. Si tratta della *Storia dei cavalieri di Malta,* sceneggiato da Guido Milanesi e diretto da Aldo Vergano.

7. E' invece terminato in questi giorni il documentario *Zoo di pietra,* diretto da Giacomo Pozzi Bellini con la musica di Roman Vlad.

8. Al prossimo Festival del cinema di Locarno saranno presentati due documentari della collana Universalia, realizzati da Luciano Emmer: *Romantici a Venezia* e *La leggenda di S. Orsola.* Il primo evoca visioni di una Venezia romantica, ispiratrice di Byron, de Musset, Wagner e d'Annunzio; il secondo è tratto dalle pitture del Carpaccio.

Antonio Vilar, l'attore portoghese che sarà il musicista Carlos A. Gomes nel film italo brasiliano "Guarany" *prodotto dalla Film Universalia - Règia Riccardo Freda*

Carlo Ninchi, il Sulpiero Galba in "Fabiola" *a cordiale colloquio con Micheline Presle, la protagonista del film* "Gli ultimi giorni di Pompei" *prodotto dalla Universalia per la regìa di Marcel l'Herbier*

Il ministro Merzagora e il regista Rossellini alla visione privata di "Germania anno zero" *offerta agli On.li membri del Parlamento al cinema Barberini. Rossellini ha dato il primo giro di manovella al film* "La macchina ammazzacattivi" *prodotto dalla Universalia*

ferrania INDUSTRIA PER LA FABBRICAZIONE DEI PRODOTTI SENSIBILI

SOC. PER AZIONI - SEDE IN MILANO - CORSO MATTEOTTI, 12
STABILIMENTI: FERRANIA (Savona) E MILANO